

Alexander Tamayo

# Perinteinen retrospektiivinen kuvitus muinaiskiinalaiseen kulttuuriin pohjautuvaan fantasiaromaaniin

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi AMK

Viestinnän koulutusohjelma

Opinnäytetyö

1.5.2016

Tekijä Otsikko  Sivumäärä Aika	Alexander Tamayo Perinteinen retrospektiivinen kuvitus muinaiskiinalaiseen kulttuuriin pohjautuvaan fantasiaromaaniin 46 sivua 1.5.2016
Tutkinto	Medianomi AMK
Koulutusohjelma	Viestintä
Suuntautumisvaihtoehto	Graafinen suunnittelu
Ohjaaja(t)	Lehtori Juha Pohjola
<p>Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on tutkia muinaiskiinalaista maalaustaidetta ja näiden tietojen pohjalta luoda perinteinen kirjankuvitus pronssikautisen Kiinan kulttuuriin pohjautuvaan fantasiaromaaniin. Tavoitteena on kehitellä selkeä toimintatapa, jonka avulla hyvä retrospektiivinen kuvitus luodaan. Termillä ”retrospektiivinen” kutsun työtä, joka aiheeltaan, luonteeltaan ja tekniikaltaan perustuu jonkin tietyn historiallisen aikakauden taidettyihin.</p> <p>Teoriaosuudessa tutkin kiinalaisen maalaustaiteen kehitystä ennen ajanlaskumme alkua, ihmisen kuvaamista muinais-Kiinassa sekä kiinalaisen kalligrafian varhaiskehitystä. Sitten tarkastelen neljää valitsemaani perinteistä kiinalaista maalausta tutkimusmenetelmänä formaalia analyysiä hyödyntäen.</p> <p>Toiminnallisessa osuudessa käyn vaihe vaiheelta läpi, miten olen luonut retrospektiivisen hahmopainotteisen kirjankuvituksen. Asiakkaanani on kirjailija, joka toivoi fantasiaromaaniinsa varhaishistoriallisen kiinalaisen maalauksen henkisiä kuvituksia. Työvaiheisiini kuuluvat myös hahmosuunnittelu ja varhaiseen kiinalaiseen kalligrafiaan pohjautuvan kirjaintyyppin suunnittelu. Lopputyönä esittelen tussi- ja vesivärimaalauksen, joka on kuvitus romaanin päähenkilöstä ja sisältää sekä hahmosuunnittelun että kirjaintyyppisuunnittelun tulokset. Tavoitteenani toiminnallisessa osassa on määritellä tätä projektia varten selkeä kuvitustyyli ja -tekniikka, jotka toimisivat pohjana seuraaville kirjankuvituksille.</p> <p>Tutkielman ansiosta opin yhä syvemmin ymmärtämään kiinalaista kulttuuria ja taidehistoriaa ja hyödyntämään näitä tietoja luovassa työssä. Koen kehittyneeni merkittävästi kuvittajana sekä tyyllisesti että teknisesti, ja opin hyödyntämään uusia välineitä ja työskentelytapoja.</p> <p>Uskon, että tämä tutkielma voi toimia hyvänä esimerkkinä retrospektiivisestä visuaalisesta suunnitteluprosessista, tarjota runsaasti tietoa kiinalaisen maalaustaiteen varhaishistoriallisesta kehityksestä ja auttaa avartamaan maailman kulttuurihistorian näkemystä.</p>	
Avainsanat	kuvitus, retrospektiivinen, taidehistoria, varhaishistoria, Kiina, maalaus, perinteinen, hahmosuunnittelu, kiinalainen kalligrafia

Author Title Number of Pages Date	Alexander Tamayo Traditional Retrospective Illustration for a Fantasy Novel Based on Ancient Chinese Culture 46 pages 1 May 2016
Degree	Bachelor of Culture and Arts
Degree Programme	Media
Specialisation option	Graphic Design
Instructor(s)	Juha Pohjola, Senior Lecturer
<p>The aim of this thesis is to study the ancient Chinese painting and to create a traditional illustration for a fantasy novel that is based on the culture of bronze age China. My goal is to develop a clear way to create a good retrospective illustration. I use the term “retrospective” to call a work of art, which by its subject, nature and atmosphere refers to a certain historical era, and is carried out in a way based on a characteristic style of that era.</p> <p>In the theoretical part of this thesis, I conduct research on the development of the Chinese painting Before Common Era, depiction of human in ancient China, and the early development of Chinese calligraphy. Then, I study four traditional Chinese paintings using formal analysis as the research method.</p> <p>In the practical part of the thesis, I will go through each stage of how I created a retrospective, character based book illustration. My client is a writer, who wished for illustrations that strongly demonstrate the spirit of ancient Chinese painting. My work also includes character design and design of a new typeface based on early Chinese calligraphy. In the end, I introduce the final work, which is an ink- and watercolour painting of the novel’s main character, and holds the results of both character and typeface design. My goal in the practical part is to define a clear style and technique, which would work as a solid base for the next illustrations of this project.</p> <p>Thanks to this study, I developed a much deeper understanding of both Chinese culture and history of art, and learned to use this knowledge in my creative work. I feel I have developed greatly as an illustrator, in both style and technique, and learned to use new tools and working methods.</p> <p>I believe that this thesis can work as a good example of a process of retrospective visual design, provide plentiful knowledge about ancient history of Chinese painting, and help to expand the understanding of the culture history of our world.</p>	
Keywords	Illustration, retrospective, history of art, ancient, traditional, China, painting, character design, Chinese calligraphy

## Sisällys

<b>1</b>	<b>Johdanto</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Kiinalaisen maalaustaiteen historia</b>	<b>2</b>
2.1	Maalaustaiteen synty ja kehitys ennen ajanlaskumme alkua	3
2.2	Ihmisen kuvaaminen muinaisessa Kiinassa	8
2.3	Kirjoitusmerkkien varhaishistoria ja kalligrafia osana maalausta	11
<b>3</b>	<b>Neljä perinteistä kiinalaista maalausta: formaali analyysi</b>	<b>14</b>
3.1	Formaali analyysi tutkimusmetodina	15
3.2	Teosanalyysi	16
<b>4</b>	<b>Toiminnallinen osuus: hahmokuviutus fantasiaromaaniin</b>	<b>24</b>
4.1	Vaihe 1: Tehtävän erittely ja aiheen tutkiminen	24
4.2	Vaihe 2: Hahmosuunnittelu	26
4.3	Vaihe 3: Sopivan toteutustavan löytäminen	31
4.3.1	Tyyli, välineet ja tekniikka	31
4.3.2	Uuden kirjaintyylin suunnittelu	34
4.4	Vaihe 4: Lopullinen kuvitus	36
4.4.1	Suunnittelu, välivaiheet ja valmis työ	36
4.4.2	Mitä kuva kertoo	41
<b>5</b>	<b>Yhteenveto</b>	<b>43</b>
	<b>Lähteet</b>	<b>45</b>

## 1 Johdanto

Tämän tutkielman aiheena on retrospektiivinen kuvitustapa perinteisin työskentelykeinoin. Termiä ”retrospektiivinen” (latinasta ”retrospectare”, eli ”katso taakse”) käytän nykyaikaisesta teoksesta, joka viittaa aiheeltaan ja luonteeltaan johonkin tiettyyn historian aikakauteen ja on toteutettu tälle aikakaudelle ominaiseen taidettyliin pohjautuen.

Tutkimuskohteenani kirjallisessa osassa on kiinalaisen maalaustaiteen kehitys ennen ajanlaskumme alkua sekä ihmisen kuvaaminen muinaisessa Kiinassa. Luvussa 2.3 tarkastelen myös kiinalaisten kirjoitusmerkkien varhaiskehitystä ja kalligrafiaa osana varhaiskiinalaista maalausta. Luvussa 3 tarkastelen neljää perinteistä kiinalaista henkilökuvamaalausta tiedonhankintamenetelmänä formaalia analyysia hyödyntäen.

Teososassa käyn läpi vaihe vaiheelta varhaishistorialliseen kiinalaiseen maalaukseen pohjautuvan hahmopainotteisen kuvitustyön luomisprosessin. Asiakkaani tässä projektissa on kirjailija, joka on luomassa pronssikautisen Kiinan kulttuuriin pohjautuvaa fantasiaaromaania ja toivoo tulevaan kirjaansa voimakkaasti muinaiskiinalaisten maalausten henkisiä kuvituksia. Työn välivaiheisiin kuuluvat myös hahmosuunnittelu ja muinaiskiinalaiseen kalligrafiaan perustuvan käsin kirjattavan kirjaintyyppin suunnittelu, jotka esittelen luvuissa 4.2 ja 4.3.2. Lopputyönä esittelen tussi- ja vesivärimaalauksen, joka on kuvitusromaanin päähenkilöstä ja sisältää sekä hahmosuunnittelun, että kirjaintyyppisuunnittelun tulokset (luku 4.4). Lopuksi kerron, millaisia viestejä kuvitukseni välittää. Tarkoituksenani toiminnallisessa osassa on määritellä tätä projektia varten selkeä kuvitustyyli ja -tekniikka, jotka toimisivat tukevana pohjana seuraaville kirjankuvituksille.

Valitsin tarkasteltavaksi tämän aiheen, koska minulla on aina ollut valtava kiinnostunut maailman kulttuuri- ja taidehistoriaa kohtaan ja syvä tutkimisen into. Kuvittajana tahdon erikoistua retrospektiiviseen, eli eri kulttuurien historiaan pohjautuvaan visuaaliseen suunnitteluun ja suurimmaksi osaksi perinteiseen, eli ei-digitaaliseen työskentelytapaan. Uskon, ettei historia koskaan vanhene, sillä jos katsomme taakse, näemme, että menneiden aikakausien tyyli-suuntauokset ovat jatkuvasti palanneet muotiin. Tietyissä piireissä taas ”retro” on muodissa aina.

Muille visuaalisille suunnittelijoille tästä tutkielmasta voi olla apua retrospektiivistä taiteellista työtä tehtäessä, perinteisessä kuvituksessa tai hahmosuunnittelussa. Lukijan halutessa tutkielma voi toimia myös retrospektiivisen luovan suunnittelun työskentelyoppaana. Niille, jotka hakevat tietoa kiinalaisen maalaustaiteen varhaishistoriasta, tutkielman kirjallinen osa voi osoittautua olennaiseksi. Olen varma, että minkä tahansa suunnituksen visuaaliselle suunnittelijalle kulttuuri- ja taidehistorian tunteminen on elintärkeä pohja, joka avartaa näkemystä tämänhetkisestä maailmasta ja syventää ammatillista osaamista.

Oma tavoitteeni tässä tutkielmassa on kehitellä hyvän retrospektiivisen kuvituksen luomiseksi selkeä toimintatapa, jota voisin käyttää tulevissa historiallisen taiteen aiheisissa projekteissa. Haluan myös tutustua syvemmin Kiinan kulttuurihistoriaan ja kehittyä paremmaksi taiteilijaksi sekä teknisesti että henkisesti. Uskon, että maailmanhistorian tutkiminen pitkäaikaisena harrastuksena sekä esikouluikäisenä alkanut hyvä taidekasvatus, kehittynyt maalaustekniikka ja hahmokuvittamisen osaaminen antavat minulle tarvittavan pohjan tähän vaativaan tutkielmatyöhön.

Huomioina täytyy mainita, että tässä tutkielmassa käytän sanoja ”varhaishistoria” ja ”muinaishistoria”, kuten myös ”varhainen” ja ”muinainen” synonyymeinä, sillä tieteellisesti eri kielillä ja eri alueista puhuttaessa nämä termit saattavat viitata eri aikakausiin ja määritteet menevät helposti sekaisin. Itse viittaan näillä sanoilla ajanjaksoon pronssikauden alusta ensimmäiseen vuosisataan jälkeen ajanlaskumme alun. Mainitsen myös, että koska suurin osa käyttämistäni kirjallisista lähteistä ovat englanninkielisiä, eikä kaikille kiinalaisille termeille löytynyt suomenkielistä käännöstä, osan termeistä olen kääntänyt itse parhaani mukaan.

## **2 Kiinalaisen maalaustaiteen historia**

Historian tutkiminen on yksi tärkeimmistä osista retrospektiivistä taiteellista työtä. ”Kirjan kuvitus on kuin käsipeili, josta pystymme näkemään suurien historiallisten tapahtumien, sosiaalisten muutosten sekä ajatusten kulun heijastuksen vuosisatojen ajan”, sanoo Harthan (1981, 7) kirjassaan ”The History of the Illustrated Book” puhuessaan historiallisista kuvituksista. Myös nykyaikainen retrospektiivinen kuvitus on peili historiaan – siksi sen tekijän täytyy tuntea aika ja paikka, johon hänen on lukija ohjattava.

Tämän tutkielman kuvitettava romaani pohjautuu aikakauteen, joka vastaa Kiinan Shang-dynastiaa, eli noin 1600–1100 eaa. Täytyy kuitenkin ottaa huomioon, että romaanissa on kyse sivilisaatiosta, jossa pronssikautisen ihmisen maailmankuva ja uskomukset yhdistyvät myöhempien aikojen kehittyneen taiteen, tieteen ja politiikan kanssa. Tällä nyanssilla täytyy olla tietty vaikutus kirjan kuvitusten tyyliin ja siksi tarkastelen Kiinan historiaa laajemmalla aikavälillä kuin vain pronssikausi. Mutta jos kuvitettava teksti olisi-kin tieteellinen, on silti muistettava, että mitä laajemmin kuvittaja tuntee historiallisen kontekstin, sen syvemmin hän pystyy ymmärtämään tehtävänsä. Tässä luvussa käyn läpi Kiinan maalaustaiteen synnyn ja kehityksen ajanlaskun alkuun mennessä, henkilökuvan genren historiallisessa kontekstissa sekä kiinalaisen kirjoitusjärjestelmän varhaiskehityksen ja kalligrafian osana varhaista kiinalaista maalaustaidetta. Tämä on se teoreettinen pohja, jota tarvitsen tämän tehtävän retrospektiivisen kuvituksen luomiseen.

## 2.1 Maalaustaiteen synty ja kehitys ennen ajanlaskumme alkua



Kuvio 1. Ihmiskasvoisia kasveja. Kaiverrettuja kalliopiiroksia Lianyungangissa, Jiangsu-provinssi, paleoliittinen kausi.

### *Neoliittinen kausi n. 10 000–2100 eaa*

Kiinalainen maalaustaide johtaa juurensa kaukasiin esihistoriallisiin aikoihin, kun paleoliittisen kauden Kaukoidän ihminen alkoi jättää merkillisiä piirroksia kallioiden seinille.

Neoliittisen kauden kalliomaalaukset esittävät sekä kasveja ja eläimiä että ihmisen elämää – metsästystä, tansseja, uhrilahjan tuonnin rituaaleja ja sota. Joskus maalauksessa oli kuvitettu yksittäinen hetki, joskus ne esittivät monimutkaista panoraamaa sosiaalisesta elämästä. Erityisen merkillisiä piirroksia ovat luonnon elementtien personifikaatiot, kuten ihmiskasvoiset hedelmät ja kasvit (kuvio 1) tai ihmisen figuurin omaava aurinko. Tämä heijastaa esihistoriallisen ihmisen maailmankuvaa, jossa kaikki, mikä täyttää universumimme – kasvit ja eläimet, joet, vuoret ja tähdet – elää ja tiedostaa. Näin muuttamalla ympäröivän maailman kuvaksi esihistorian ihminen pyrki vaikuttamaan todellisuuteen. (Xin 1997, 15-16.)

#### *Xia-dynastia n. 2100–1600 eaa*

Xia-kausi tuo mukanaan tuotetun, rajatun pinnan ja muodon käsitteen, kun ihminen alkoi valmistaa saviastioita ja siirtyi asumaan puurakennuksiin. Keramiikka ja arkkitehtuuri antoivat uusia mahdollisuuksia kuvataiteelle, mutta abstraktien koristekuvioiden tultua myös kivikausiaikojen kuvitukset elämästä ja maailmasta jatkoivat kehitystään uusilla pinnoilla. (Xin 1997, 17.)

#### *Shang-dynastia n. 1600–1100 eaa*

Shang-kausi antaa nykyajan tutkijalle vaikutelman, että maalaustaiteen kehitys oli laskussa (Xin 1997, 18). Taidehistorioitsija Xin (1997, 18) antaa kuitenkin uskottavamman selityksen – on todennäköisempää, ettei tähän aikaan maalaustaidetta yhdistetty hyvin säilyviin savi- ja pronssiastioihin, vaan maalaus pintana käytettiin katoavaisia materiaaleja, kuten puuta ja tekstiilejä. Maalatun puun, silkin ja kankaiden jälkiä on löytynyt monestakin Shang-ajan hautauksesta, mutta niistä voimme käsittää vain sen, että maalaus jatkoi kehitystään (Xin 1997, 18). Vaikka tuhannet löydetty pronssiesineet sisältävät tälle ajalle luonteenomaisia luonnonmuotoja vastaavia kaiverruskuvioita (kuvio 2) (Xin 1997, 18), joista tulevaisuudessa saan mainiota inspiraatiota kirjan kannen suunnitteluun, hahmopainotteisiin sisäkuvituksiin niistä on vähän apua. Koska alun perin toivoin tekeväni nimenomaan Shang-kauden tyyllisiä kuvituksia, esimerkkien puitteissa tutkimustyö osoittautui tietyllä tavalla haasteelliseksi. Näin päätin tutkimalla maalaustaiteen kehityksen kokonaisuutta luoda mielikuvan siitä, millaista olisi voinut ihmisen kuvaaminen 1600–1100 eaa kuvitettavassa romaanissa olla. Tietämättömyys puolestaan antoi kannusteen ja avaran tilan mielikuvitukselle kuvitustyössä. Ken tietää, ehkä tähän aikaan Kiinan alueella vallinnut sivilisaatio oli todellakin kulttuurisesti paljon kehittyneempi kuin voimme olettaa?





Kuvio 2. Rituaalinen pronssiastia (yksityiskohta), Shang-dynastia, n. 1300–1050 eaa. Asian Art Museum, Kiina.

#### *Zhou-dynastia n. 1100–256 eaa*

Zhou-dynastian alku, Läntinen Zhou (n. 1100–771 eaa) näyttää vielä Shang-dynastian tapaan jokseenkin ”pimeältä ajalta” maalaustaiteen kehityksen suhteen. Itäisen Zhoun kautta (n. 770–256 eaa) sen sijaan usein kuvataan Kiinan varhaishistorian kulttuurisena renessanssina; erityisesti sen loppuvaiheen maalaustaidetta pidetään varhaishistorian parhaana. Itäisen Zhoun aatelissuvuissa suositut puna-mustasävyiset lakkamaalaukset pronssiesineisiin jokapäiväisestä hovielämästä sekä hautakammioiden sakraaliläihteiset seinämaalaukset demonstroivat värien ja muotojen syvällistä harmoniaa ja teknillistä täydellisyyttä. Näissä teoksissa näkyy sekä voimakas syvyysvaikutelma, joka syntyy muotojen päällekkäisyydestä ja koonvaihteluista että kompositionaalinen ymmärrys ja ajallinen representaatio kerronnallisissa kuvatarinoissa. (Wei & Guoqiang 2011, 201; Xin 1997, 19-21; Schaeffner 1975, 13-14.)

#### *Ensimmäiset säilyneet silkkimaalaukset*

Ensimmäiset säilyneet vedenpitävät todisteet itsenäisestä erilliselle pinnalle toteutetusta kuvituksesta löytyvät vasta Taistelevien Valtioiden kauden (475–221 eaa) aikaisten hautaholvien silkkimaalauksista (kuviot 3 ja 4).



Kuvio 3. "Nainen, feeniks ja lohikäärme". Chu-kulttuuri 476–221 eaa. Muste silkille. 22.5cm x 31 cm. Hu'nan Provincial Museum, Kiina.

Erityisesti toinen näistä kahdesta varhaisimmasta tuntemastamme silkkimaalauksesta – ”Mies ratsastaa lohikäärmeellä” (kuvio 4), osoittaa niin uskomattoman taidokasta jälkeä, että on mahdotonta kuvitella näin tasokkaan taiteen syntyvän yhtäkkiä tyhjästä. Aikaisempien aikakausien kuvituksen ja etenkin ihmisen kuvaamisen taidon on täytynyt olla laadullisesti huomattavasti korkeammalla tasolla kuin voimme todistaa. Tämä näkyy siitä, että silkkimaalauksessa ilmenevä kiinalaisen maalaustaiteen tunnusmerkki – nero-  
kas viivankäyttö ja rytmikkyys, ilmenee jo neoliittisen kauden maalatuissa esineissä. Toinen perinteisiin ominaisuuksiin liittyvä luonteenomainen piirre – eloisan liikkeen dynamiikka, näkyy myös Shang-kauden pronssiesineiden koristeaiheissa sekä Itäisen Zhoun esineiden lakkamaalauksissa. Todisteet pitkälle kehittyneestä silkin valmistamisen teknologiasta ovat peräisin jo luvulta 3500 eaa, mistä voimme olettaa, ettei mikään estänyt



silkin käyttämistä erillisenä maalauspintana jo silloin, varsinkin kun muistamme Shang-kauden ajoilta säilyneet maalatun silkin fragmentit. Ja vaikka varhaisin tavattu bambusta ja jäniksenkarvasta valmistettu sivellin on peräisin vasta 300–200-luvuilta eaa, siitä ei vielä seuraa, ettei sivellintä olisi voitu käyttää jo aikaisemmin. Myös nykyajan kiinalaisen maalaustaiteen mestari I-Ching (n.d, 4) kertoo, että kiinalaiset ovat kehitelleet siveltimenkäyttöään jopa niin aikaisin kuin 4000 eaa lähtien. (Wei & Guoqiang 2011, 207-208; McCausland 2013, 32; Schaeffner 1975, 13.)



Kuvio 4. "Mies ratsastaa lohikäärmeellä". Chu-kulttuuri, 476–221 eaa. Muste silkille. 37,5cm x 28 cm. Hu'nan Provincial Museum, Kiina.

Molemmat silkkimaalaukset ovat niiden kanssa samassa hautaholvissa uinuvan vainaan muotokuvia, jotka olivat aikoinaan toimineet lippuina hautajaisriiteissä. Maalaukset heijastavat kuolemattoman sielun ohjaamista taivaaseen. Vainajan hahmon lisäksi kuvissa

ovat lohikäärme, feeniks-lintu ja muita eläimiä, jotka toimivat apulaisina ja symboloivat autuutta ja hyvää onnea. Varhaisimmat säilyneet silkkifragmentit kolmannelta vuosituhannelta eaa oli kiedottu vainajan ympäri, mikä vihjaa siitä, että silkin uskottiin toimivan välittäjänä maan ja taivaan välillä. Tämä saattaa olla yksi syistä, miksi juuri silkki valittiin näiden varhaisten kuvitusten maalauspinnaksi. (Wei & Guoqiang 2011, 207-208; Xin 1997, 22; McCausland 2013, 32.) Kuvioon 4 palaamme vielä luvun 3.2. analyysissä.

### *Taiteen funktion muuttuminen*

Itäisen Zhoun kausi toi mukanaan tärkeitä muutoksia maalaustaiteen funktioon ja sijoitukseen, mikä vaikutti suuresti taiteen myöhempään kehitykseen. Itäistä Zhouta edeltävän Läntisen Zhoun (1046–771 eaa) aikana ensisijaisina ”taidekeskuksina” toimivat esi-isäin temppelit, joissa rituaalitarvikkeet oli maalattu yliluonnollisia ilmiöitä kuvaavin symbolein ja sakraaliihmisin kuvioin. Itäisen Zhoun aikana paikalliset valta-aseman haltijat saivat ylivoimaisen poliittisen vallan Zhoun kuninkaan ylle, ja taiteen tärkein luonti- ja esityspaikka alkoi siirtyä poliittisen merkityksen mukana uskonnollisista keskuksista aateliston palatseihin ja hautaholveihin. Näiden uudenlaisten – henkilökuvapainotteisten maalausten tehtävänä oli uuden sosiaalisen eliitin edustus. Tämä muutos vahvistui entisestään Kiinan valtakuntien yhdistymisen myötä ja ensimmäisen keisaridynastian astuttua valtaan Itäistä Zhouta seuraavan Qin-dynastian (221–206 eaa) aikana. (Xin 1997, 22.)

Kiinan alku keisarivaltakuntana on tärkeä kohta kuvitettavaan romaaniin nähden. Kirjan fantasiamaailmassa poliittinen eliitti vallitsee keisari keulakuvanaan jo pronssikaudella, minkä on täytynyt vaikuttaa myös taiteen kehitykseen, jos ei täysin samalla, niin vastaavalla tavalla. Henkilökuvapainotteisen maalauksen on täytynyt kehittyä jo varhain.

## 2.2 Ihmisen kuvaaminen muinaisessa Kiinassa

Länsimaisessa kuvakulttuurissa, filosofiassa ja maailmankuvassa, antiikin Kreikasta tähän päivään ihminen on ollut luomakunnan keskipiste ja herra. Kiinalaisessa perinteessä päinvastoin – ensisijaisessa asemassa ovat maailmankaikkeus, taivas, maa, luonto ja sen henkinen vaikutus ihmiseen. Siksi kiinalaisessa maalauksessa ihminen on tiheässä suhteessa luonnon ja muun ympäröivän maailman kanssa, erottamattomana siitä. (Volkova 2014, 94.)

Tämä perinne huomioon ottaen on kiehtovaa selvittää, että juuri henkilökuva on ollut ensimmäinen kiinalaisen maalauksen itsenäinen genre (Ming 2010, 14). Kaksi muuta päägenreä - tunnetut kiinalaiset maisemamaalaus sekä kukka- ja lintumaalaus kehittyivät vasta 400- ja 900-lukujen välillä jälkeen ajanlaskun alun (Ming 2010, 26; Schaeffner 1975, 54). Mutta kuten näemme kuvioista 3 ja 4, varhaisimmissa silkkimaalauksissa pääroolissa esiintyvä ihmishahmo on myyttiolentojen ympäröimänä, uppoutuneena hetkeen, sulautuneena luonnon ja yliluonnollisen kanssa yhteen. Tämä kiinalaisen kulttuurin tärkeä tunnuselementti, joka säilyy tänäkin päivänä, johtanee juurensa vielä kivistä maailmankuvaan luomakunnan tietoisuudesta ja yhtenäisyydestä (luku 2.1).



Kuvio 5. Konfutsen (oik.) ja Laozi (vas.)

#### *Konfutselaisuuden vaikutus*

Luvun 2.1 lopussa puhuimme Kiinan keisaridynastiahistorian alun suuresta merkityksestä henkilökuvien nousussa tärkeään asemaan. Han-dynastian (206 eaa – 220 jaa) hallitsijat seurasivat heitä edeltävien keisareiden esimerkkiä ja koristivat palatsinsa ja hautaholvinsa näyttävin seinämaalauksin, joiden aiheet uppoutuvat kahteen pääkategoriaan. Ensimmäisen kategorian rooli on uskonnollinen: monet hallitsijat ja aatelismiehet hakivat taivaallista siunausta ja suojelua kuoleman jälkeisessä elämässä ympäröimällä itsensä eri jumaluuksia ja pyhimyksiä kuvaavin maalauksin. Toisen kategorian rooli on suoraan poliittinen, historioiva, moralisoiva ja valistava: muotokuvat muinaisten aikojen

hallitsijoista, keisareista ja heidän vaimoistaan, kenraaleistaan ja neuvonantajistaan sekä kohtaukset hovielämästä toimivat hyveellisinä esimerkkeinä katsojalle. Tähän toiseen kategoriaan ja erityisesti laatukuvamaalauksen kehitykseen vaikuttivat suuresti Konfutsen (500-luku eaa, kuvio 5 oik.) opin nousu poliittisesti yhä merkittävämmäksi ja konfutselaisuuden julistaminen valtion uskonnoiksi. Kuvitukset Konfutsen moralisoivista tarinoista selityskirjoituksineen sekä muotokuvat itse Konfutsesta ja hänen oppilaistaan tulivat erityisen suosituiksi. Uuden opin myötä taiteilijat oppivat kopioimaan malliensa ulkomuodon miltei täydellisesti, ja maalaustaiteesta tuli erittäin yksityiskohtaista, materialistista ja jopa profaania. (Xin 1997, 1, 27; Schaeffner 1975, 14; Ming 2010, 52-54; Jia Nan, Xiaoli & Young 2003, 178.)

### *Taolaisuus, qi ja hetken siirtäminen*

Konfutsen opin suuresta vaikutusvallasta huolimatta ihmisen kuvaaminen Kiinassa ei kehittänyt yhteen suuntaan. Vuosituhansia hengellisyyden kuvaamista on pidetty ensisijaisena ruumiillisuuden yli, eikä sellainen koskaan voi kokonaan kumoutua ihmisten maailmankuvasta. Konfutsen aikalaisen, Laozin (500-luku eaa, kuvio 5 vas.) perustama henkisyttä ylistävä taolaisuus, joskin saattoi aluksi levitä vain salaa, teki väistämättä merkittävän vaikutuksen kiinalaiseen maalaukseen poliittisen voittonsa jälkeen. Vaikka taolainen maalaustaide onkin voimakkaasti luontopainotteista, taolaisuuden yleistymisen myötä myös henkilökuvia Laozista sekä taolaisista jumaluuksista on ruvettu maalaamaan. Taolaista maalausta voi sanoa ”hetken siirtämisen taiteeksi”. Ei ”hetken kätkemisen”, sillä kätkeminen tarkoittaisi pysähdystä, vaan ”siirtämisen”, sillä kiinalaisessa maailmankuvassa maalauksen täytyy siirtää *qi-energiaa* – ikuisesti liikkuvaa henkistä voimaa taiteilijan, katsojan ja ympäröivän tilan välillä. (Jia Nan, Xiaoli & Young 2003, 35-36, 178; Schaeffner 1975, 14; Volkova 214, 119.)

Kuvitettavan fantasiaromaanin keisarikunnassa vallitsee oma arkaainen uskontonsa, jolla ei ole suoraa tekemistä konfutselaisuuden eikä taolaisuuden kanssa. Emme kuitenkaan voi tarkastella kiinalaista maalaustaidetta kokonaan erillään kontekstista eli kiinalaisesta kulttuurihistoriasta, muutoin tehtävät kuvitukset eivät enää viittaisi kiinalaiseen maalaukseen.

### *Qi henkilökuvamaalauksissa*

Arvostettu mestari Gu Kaizhi (345–406 jaa) kirjoitti, ettei hyvän henkilökuvamaalauksen salaisuus ole fyysinen tunnistettavuus, vaan avain piilee hahmon silmissä, sillä silmät

ovat ihmisen sielun peili. Joskus hän jopa jätti silmät piirtämättä vuosia, sillä heti kun hän lisäisi silmät, hahmo heräisi henkiin, ja hän tahtoi saada sen tehtyä juuri oikealla tavalla. ”Muoto on olemassa hengen ilmentämistä varten”, Gu Kaizi sanoi. Myös Ming, puhuesaan jo nykyiseksi muotoutuneesta kiinalaisesta maalaustaiteesta, kertoo sen selkeästi asettavan ihmisen persoonallisuuden ja auran kuvaamisen fyysisen tunnistettavuuden ja fysionomisten yksityiskohtien ylle. (Ming 2010, 14; Jia Nan, Xiaoli & Young 2003, 35, 180.)

### *Qi ja kuusi kaanonia*

500-luvulla jälkeen ajanlaskun alun arvostettu Xie He kirjoitti ensimmäisen tunnetun työn maalauksen teoriasta. Siinä hän erotteli 6 kaanonia, joiden mukaan henkilökuvamaalauksia arvioitiin:

1. Maalauksen henki ja rytmisen vitalisuus
2. Käytetty sivellintekniikka ja luonnollinen viivan rakenne
3. Mallin kuvaaminen sen luonteen ja muodon mukaan
4. Väri ja sen käyttö
5. Sommitelma ja kohteiden valinta
6. Klassisten maalausten opiskelu ja mestarien töiden kopiointi.

Kuten näemme, kaikkein ensimmäiseksi ja tärkeimmäksi Xie He asettaa hengen ja vitalisuuden, tai sen, kuinka ”hengen resonanssi saa kuvan hahmon liikkeelle”. Mallin muotojen vastaaminen taas tulee listassa vasta kolmantena. Näin kuvan hahmon täytyy ”olla tunnistettava, vaikkei hän näyttäisikään itseltään”. Nämä kaanonit ovat antaneet muotin, jonka myötä henkilökuvamaalaus, ja myöhemmin myös muut maalaustaiteen genret vakiintuivat perinteiseksi kiinalaiseksi maalaukseksi. Yhä tänä päivänä Xie Hen kuusi kaanonia pysyvät kiinalaisen maalaustaiteen tärkeimpinä periaatteina. Ne siirtyvät mestarilta oppilaalle, jotta tämän tekniikka voisi kehittyä sille tasolle, jolla taiteilija on valmis itseilmaisuun. (I-Ching n.d, 4-6; Ming 2010, 72-76.)

## 2.3 Kirjoitusmerkkien varhaishistoria ja kalligrafia osana maalausta

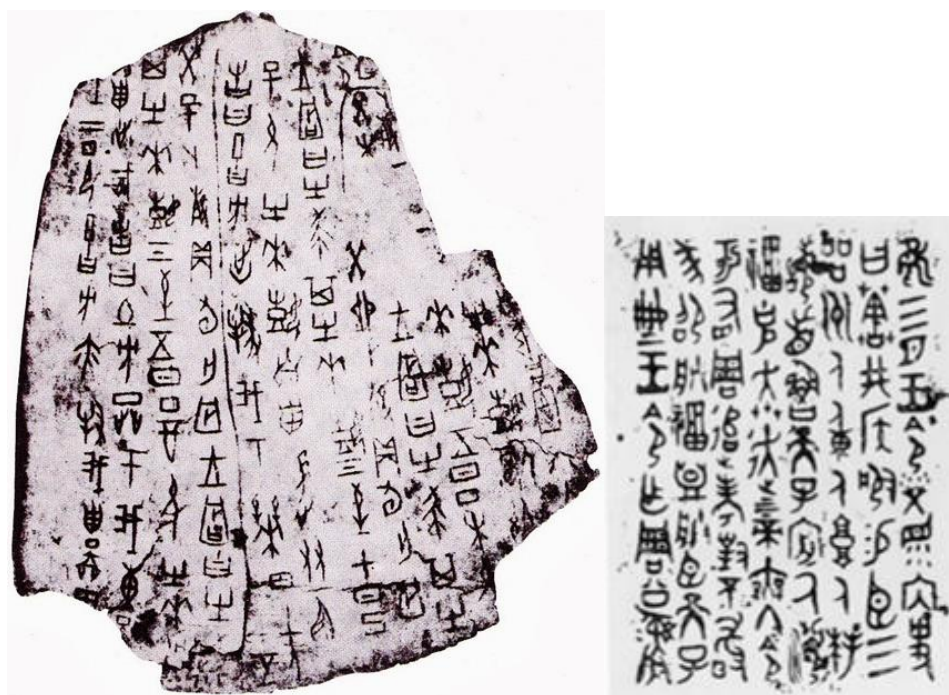
Kalligrafisilla kirjoituksilla ja sineteillä on kiinalaisessa maalauksessa tärkeä rooli. Ne ovat kuvan tilassa voimakkaasti läsnä ja voivat välittää hyödyllistä tietoa, kuten kuvan aihe ja nimi, kenelle se on omistettu, päivämäärä sekä taiteilijan nimi ja ajatukset ja jopa



aikalaisten tai myöhemmin eläneiden katsojien lisäämät vastaukset. Mutta vaikka Kiinassa maalausta ja kalligrafiaa nimitetäänkin ”kaksoissisariksi”, ne eivät ole aina kulkeet käsi kädessä. (Hongxing 2013, 53.)

### *Luu- ja kilpikirjoitus*

Legendan mukaan kalligrafian oli keksinyt noin 1800-luvulla eaa elänyt Ts-ang Chieh. Lintujen ja eläinten jalanjälkien innoittamana hän kehitti yksinkertaiset, pitkälle tyyllitellyt piktogrammit, jotka kuvaavat ympäröivän maailman osia. Varhaisin tunnettu kiinalainen kirjoitustyyli on chia-ku-wen, eli ”luu- ja kilpikirjoitus”, jota käytettiin 1800–1200-luvuilla eaa (kuvio 6, vas.). Tämä kirjoitus on tiheässä suhteessa ennustustaiteen kanssa: ennustaja kaiversi kysymyksiä kilpikonnankilpeen tai sileäksi hiottuun eläimen lapaluuhun (niitä kutsutaan oraakkeliluiksi) ja kuumensi luuta tai kilpeä, kunnes sen pinnalle ilmestyi mutkikas halkeamaverkko. Nämä halkeamat tulkitsemalla ennustaja selvitti jumalien tai edesmenneiden esi-isien vastauksen. (Meggs 1998, 17.)



Kuvio 6. Oraakkeliluu jossa luu- ja kilpikirjoitus (vas.) ja pronssiastiasta otettu pronssikirjoitus (oik.)

### *Pronssikirjoitus*

Seuraava askel kiinalaisen kalligrafian kehityksessä on chin-wen, eli ”pronssikirjoitus” (kuvio 6, oik.). Nämä kirjoitusmerkit omaavat jo säännöllisemmän ja harkitumman ulkomuodon kuin luu- ja kilpikirjoituksessa. Niitä käytettiin valatuissa pronssiesineissä –



ruoka- ja juoma-astioissa, soittimissa, peileissä, sineteissä ja kolikoissa. Ennustuksessa saadut viestit kirjattiin valumuotteihin, jotta jumalten ja esi-isien vastaukset säilyisivät. Pronssin kestävyys ansiosta sitä käytettiin myös tärkeiden sopimusten ja lakien kirjaamiseen. (Meggs 1998, 18.)

### *Piensinettityyli*

Eri alueiden mestarit kehittivät omia versioitaan kirjoitustyylistä, kunnes Qin-dynastian voimakas keisari Shih Huang Ti (n. 259–210 eaa) yhdisti Kiinan yhtenäiseksi valtioksi ja asetti vakioitavat säännöt mitoista, painoarvoista, laeista ja kirjoituksesta. Hän määräsi pääministerinsä Li Ssun tehtäväksi suunnitella uuden kirjoitustyylin, ja näin syntyi hsiao chuan, eli ”piensinettityyli” (kuvio 7, vas.). Tämän kolmannen vaiheen kirjoitusmerkit ovat enemmän tyylitellyt ja sulavammat kahteen aikaisempaan verrattuna. Ne omaavat enemmän kaarevia ja pyöreitä muotoja, tasapaksuja viivoja, ja jokainen merkki on siististi tasapainossa asettuen sopivasti kuvitteellisen neliön sisään. (Meggs 1998, 18.)



Kuvio 7. Piensinettityylinen kirjoitus (vas.) ja vakiotyylinen kirjoitus (oik.)

### *Vakiotyyli*

Kiinalaisen kalligrafian viimeinen kehitysvaihe on chen-shu, eli ”vakiotyyli” (kuvio 7, oik.), joka on ollut käytössä jo melkein kaksituhatta vuotta aina tähän päivään. Vakiotyylin suurimmat erot edelliseen piensinettityyliin verrattuna ovat vaihtelevat viivanpaksuudet ja vapaat, joskus jopa ekspressiiviset sivellinvedot. Ennen paperin valmistamisen salaisuuden keksimistä 105 jaa, Kiinassa kirjoitettiin puu- ja bambulaattoihin musteella ja bambukynällä, jonka jättämä viiva on suhteellisen tasapaksu. Teknisten edistysten siveltimien valmistamisessa ensimmäisillä vuosisadoilla jälkeen ajanlaskun alun sekä paperin keksimisen kautta kalligrafia on kehittynyt maalaustaiteen rinnalle Kiinan korkeimmaksi taiteen muodoksi. (McCausland 2013, 42; Meggs 1998, 18, 20.)

### *Kalligrafia osana maalausta*

Varhaisissa kiinalaisissa maalauksissa kalligrafiset kirjoitukset ovat harvinaisia. Kalligrafian ja maalauksen historia kaksoissisarina alkaa vasta Han-dynastian (25–220 jaa) aikana, kun kasvatuksellisten ja sivistävien maalausten suosio nousee. Ennen kaikkea nämä olivat konfutselaisten tarinoiden kuvituksia ja hyveellisyyden sekä viisauden esimerkkiä antavien muotokuvia, joita oli näytiltä ympäri keisarikuntaa konfutselaisen ideologian edistämiseksi. Näihin maalauksiin lisättiin selityskirjoituksia, jotta katsojat varmasti ymmärtäisivät kuvan välittämän viestin. Useimmiten tekstit rajautuivat kertomaan kuvitettavien henkilöiden nimet tai maalauksen aiheen, mutta tekstin asettelu vaihteli tilaajasta ja paikkakunnasta riippuen. Enintään pari tusinaa kirjoitusmerkkiä saattoivat esimerkiksi asettua neljän kirjoitusmerkin pystysuoriin riveihin ja muodostaa suorakulmaisen kolumnin, lokeroitun tai ei. Mitä tulee tänä päivänä yleisesti käytettyyn sinettiin, vaikka Han-dynastialla niitä osattiinkin jo valmistaa, taiteilijan nimileima tuli osaksi perinteistä maalausta vasta 1200–1300-luvuilla jaa. (Hongxing 2013, 53, 55, 58; McCausland 2013, 42; Meggs 1998, 20.)

### **3 Neljä perinteistä kiinalaista maalausta: formaali analyysi**

Ajan kulttuurisen kontekstin yleisen tutkimisen lisäksi retrospektiivistä kuvitusta tehtäessä on tärkeää tarkastella myös yksittäisiä teoksia. Aluksi esimerkkejä ajan taiteesta on hyvä kerätä mahdollisimman paljon. Tämän jälkeen niistä voi valita ne teokset, jotka tyyliältään, tekniikaltaan, genreltään ja aiheeltaan kaikkein eniten vastaavat omaa mielikuvaa suunniteltavasta kuvasta. Analyysin yhteydessä esimerkkiteosten jäljentämisestä luonnosvihkoon on ehkä enemmänkin hyötyä kuin pelkästä tarkastelusta, sillä ihmisen motorinen muisti on syvempi kuin visuaalinen. Kuten muistamme luvusta 2.2, myös kuudes periaate Xie Hen kaanoneista kannustaa meitä oppimaan kopioimalla mestareiden teoksia ja tarkastelemalla klassista taidetta. Kiinalaiset mestarit opettavat, että todellisten taideosten tarkastelu on oppilaalle tärkeää, sillä niistä häneen virtaa teoksen edesmenneen luojan qi (luku 2.2). Omassa retrospektiivisessä työssä voimme hyödyntää kaikkea, mitä opimme teosten analysoinnista ja jäljentämisestä, persoonallinen tyyli ja omat ideat puolestaan tekevät työstämme ainutlaatuisen.

### 3.1 Formaali analyysi tutkimusmetodina

Formaali analyysi on tarkastelutapa, joka painottaa muotoa merkityksen sijaan. Tätä tapaa käytetään yleisesti maalaustaiteen kritiikissä. Formaaliin analyysiin kuuluvat työn lyhyt esittely, ja sitten itse analyysi, jossa teosta katsotaan mahdollisimman tarkkaan ja eritellään sen kaikki visuaaliset elementit ja niiden vaikutukset katsojaan. (Rose 2012, 51-56.)

Kirjassaan *Visual Methodologies* Rose kutsuu formaalia analyysia ”kompositionaaliseksi tulkinnaksi” (eng. *compositional interpretation*), jotkut kutsuvat sitä ”visuaaliseksi analyysiksi” (*visual analysis*). Peruselementit, joita formaalissa analyysissa tutkitaan ovat *viiva*, *hahmo* (kaksiulotteinen muoto), *muoto* (kolmiulotteinen), *tila*, *väri*, *valo* ja *tekstuuri*. Lauer ja Pentak kuvaavat *liikkeen illuusion* myös yhtenä peruselementeistä. Rose taas lisää, että teoksen tunnelma, tai sen *henki* (vrt. qi-energia) on elintärkeä elementti, joka formaalissa analyysissä on myös mainittava. Jotkut kritikot painottavat puhtaasti visuaalista muotoa, kun taas toiset keskittyvät kuvailemaan tunnelmaa ja omia sisäisiä tunteuksiaan, jotka teos aiheutti. Esimerkiksi niin sanotussa ”radikaalissa” formalismissa tarkastelija ikään kuin kokonaan uppoutuu teoksen sisään päästäkseen mahdollisimman lähelle sen sisäistä olemusta. (Rose 2012, 51, 59-74; Duke University n.d, 1; Getty Trust 2011; Lauer & Pentak 2014, 238-251)

Formaali analyysi painottuu erittelemään kuvan visuaalisia elementtejä ja niiden aiheuttamaa mielentilaa puhtaasti sellaisinaan, ottamatta huomioon teoksen kontekstillisiä merkityksiä, kuten esimerkiksi kuvan symboliikkaa. Teoksen nimen sekä milloin, kenelle ja miksi se on tehty voi mainita lyhyesti esittelyssä. Kuvan sosiaalisen aspektin sivuttamisen vuoksi metodia onkin kritisoitu sen liiallisesta subjektiivisuudesta. (Rose 2012, 77-79.)

Tästä huolimatta katson, että formaali analyysi on kaikkein sopivin metodi tähän tutkielmaan, sillä tutkimuskohteena ovat ensisijaisesti tietyn ajan ja kulttuurin maalaustaiteelle ominaiset tyyli, tekniikka ja tunnelma. Vaikka kuvakulttuurin symbolinen kieli voi olla retrospektiivisessä kuvitustyössä hyvinkin aiheellista ja mielenkiintoista, en lähde tämän tutkielman puitteissa tarkastelemaan kuvien semiotikkaa. En myöskään erittele jokaisen kuvan jokaista visuaalista elementtiä, vaan keskityn kuvailemaan niitä, joita itse pyrin hyödyntämään tämän työn lopullisessa kuvituksessa (luku 4.4.1).

### 3.2 Teosanalyysi

Tässä osiossa käyn läpi neljä perinteistä kiinalaista henkilökuvamaalausta, jotka valitsin parhaina esimerkkeinä tutkielman lopullista hahmopainotteista kuvitusta varten. Jokainen teos on omalla tavallaan opettavainen, sisältää lopputyöni nähden tärkeitä elementtejä, joita pyrin hyödyntämään sekä toimii loistavana ideoiden ja inspiraation lähteenä. Päädyin valitsemaan eri aikakausilta peräisin olevat maalaukset, sillä ensinnäkin tämä antaa esittävän kuvan maalaustaiteen kehityksestä ja eri tyyliuunnista. Tällaisesta on hyötyä etenkin työn suunnitteluvaiheessa, kun lopullista tyyliuuntaa ei ole vielä päätetty. Toiseksi koska kiinalaiset suuresti kunnioittavat entisaikojen mestareita, jäljentämistä on aina pidetty maalaustaiteen perustana, ja se suoritettiin toisinaan niin taitavasti, etteivät parhaatkaan taidehistorioitsijat aina saa varmaa päiväystä ja oikeaa tekijää selville (Schaeffner 1975, 11). Siksi vaikka maalaus olisikin myöhemmiltä ajoilta, sen alkupe räisteos voi hyvinkin johtaa juurensa paljon lähemmäksi tavoittelemaamme aikakautta. Kolmas syy on se, josta puhuimme luvussa 2.1: tässä kuvitustyössä on kyseessä fantasia-romaani, ja asiakkaani toiveena oli hieman realistisempi kuvitusjälki kuin mitä pronsikaudella oletettavasti käytettiin.

#### *”Viisi planeettaa ja kaksikymmentäkahdeksan tähtikuviota: Merkurius”*

Ensimmäinen tarkasteltava maalaus on katkelma vaakasuuntaiselle silkkirullalle toteutetusta tuntemattoman taiteilijan teoksesta ”Viisi planeettaa ja kaksikymmentäkahdeksan tähtikuviota” oletettavasti 500-luvulta jaa (kuvio 8). Vajaat viisi metriä pitkään rullaan on koottu esittäviä hahmokuvia taolaisista tähtitaivaan jumaluuksista ja jokaisen hahmon vieressä on jumalolentoa kuvaava teksti. (Whitfield 2013, 146, 194.)

Tämän katkelman jumaluus on kirjoitustaidosta, lakitieteestä ja moraalisuudesta vastaava Shuixing, eli Merkurius (Whitfield 2013, 194). Kuva on oivallinen esimerkki siitä, minkä tyyppisiä hahmokuvituksia kirjaan on tarkoitus tehdä. Tämä on värillinen kokovartalokuva, jossa jokainen elementti – kasvonpiirteet, ilme, asento, värit, vaatetus sekä hahmolle kuuluvat symboliset attributit, kirjoitusvälineet ja apinanaamio, on tarkkaan mietitty ja heijastaa hahmon luonnetta ja sisäistä olemusta. Täysin tyhjäksi jätetty tausta, kuten tässä ja seuraavassa teoksessa (kuvio 9), on kiinalaisessa maalauksessa yleistä. Piensinettityylillä kirjatut kuvatestit puolestaan toimittavat sekä informoivan, että hahmoa ympäröivää tyhjää tilaa tasapainottavan ja dekoratiivisen funktion.



Kuvio 8. "Viisi planeettaa ja kaksikymmentäkahdeksan tähtikuviota" (katkelma: Merkurius). Tuntematon taiteilija, oletettavasti Zhang Sengyou, 490–540 jaa. Vaakasuuntainen rulla, tussi- ja värimaalaus silkillä, 27,5 x 489,7 cm. Osaka City Museum of Fine Arts, Japani.

Erityisen huomionarvoisia tässä teoksessa ovat hiuksenhienot leijuvat ääriviivat, jotka antavat hahmolle elävän, kevyen liikkeen. Erityisesti tämä näkyy pitkissä hihoissa ja vyönauhassa – ikään kuin ne lepattaisivat tulessa, mikä luo tunteen hahmon taivaallisuudesta. Viivan kriittisen merkityksen kiinalaisessa maalauksessa erittelen tarkemmin luvun lopussa viimeisen teoksen analyysin yhteydessä. Merkuriuksen henkilökuvamaalauksessa kiinnitin huomiota myös kirkkaina säilyneisiin, pehmeisiin, läpikuultaviin värihin sekä kevyeen varjostukseen. Ainoana räikeänä elementtinä erottuvat Merkuriuksen sysimustat kengät, jotka kontrastisuudellaan täydentävät kuvan.

#### *"Kolmetoista keisaria: keisari Liu Bei"*

Toinen valitsemani teos on Yan Libenin 600-luvulla maalaama muotokuva keisari Liu Beista (kuvio 9). Kyseessä on katkelma teoksesta "Kolmetoista keisaria", tai "Emperors of Successive Dynasties".





Kuvio 9. "Kolmetoista keisaria" (katkelma: keisari Liu Bein muotokuva). Yan Liben, ?–673 jaa. Vaakasuuntainen rulla, tussi- ja värimaalaus silkillä. 51,3 x 531 cm. Boston Museum, USA.

”Kolmetoista keisaria” on yli viisi metriä pitkä vaakasuuntainen rulla, johon on koottu kaikkein kunnioitetuimpien entisaikojen keisareiden muotokuvat. Nämä muotokuvamaalaukset ovat konfutselaisittain naturalistisia ja erittäin tarkkoja – taiteilija on taidokkaasti kaa pannut jokaisen keisarin ainutlaatuiset persoonalliset piirteet pienine yksityiskohtineen. Toisin kuin symboliikkaan painottuva taolaisittain romanttinen kuvitus Merkuriuksesta, Libenin maalaus on puhtaasti materialistinen – hän kuvaa yksityiskohtaisesti keisareiden ulkomuodot ja ulkomuodon kautta myös heidän luonteensa ja käytöksensä. Mutta myös tässä konfutselaisessa keisarin muotokuvassa on omaan kuvitustyöhöni nähden mielenkiintoisia kohtia.

Erityisesti kiinnitin huomioni Libenin maalauksessa keisarin ja hänen saattueensa kasvojenväriin. Yleisesti kiinalaisissa henkilökuvamaalauksissa hahmojen ihonväri on kalvakka, joskus jopa valkoinen ja erottuu selkeästi taustaa vaaleampana. Kolmentoista keisarin muotokuvissa sen sijaan ihonväri on maalattu hieman tummemmaksi kuin tausta (vrt. kuviot 8 ja 10). Emme pysty sanomaan, kuinka huomattavasti tähän eroon on vaikuttanut silkin tummuminen ajan myötä, joten tarkastelen maalauksia sellaisina, millaisina näemme ne nyt.

Huomionarvoisia ovat pienet yksityiskohdat, kuten ääriiviottomat spiraalimaiset kuviot keisarin vaatetuksessa tai hienoisilla lainehtivilla viivoilla maalatut partakarvat. Kuva on myös oiva esimerkki siitä, ettei kiinalaisessa maalauksessa varjostusta pidetä erityisen tärkeänä – tästä se puuttuu lähes kokonaan. Vain joihinkin laskoksiin Liben on harkin nanvaraisesti lisännyt hellät varjoviivat.

Tyhjän taustan lisäksi keisari Liu Bein ja Merkuriuksen muotokuvia yhdistää kuvatekstin läsnäolo. Vaikka keisarin muotokuvamaalauksessa kirjoitus on toteutettu jo nykyisellä vakiotyyllillä, tämä on hyvä esimerkki lyhyestä muutaman merkin ja yhden rivin pituisesta kuvatekstistä.

Kaikkein merkillisin yksityiskohta on keisarin oikeanpuoleisen seuralaisen suoraan katsojaa päin kääntyneet kasvot. Tällainen kuvakulma on varhaisessa kiinalaisessa maalauksessa profiili- ja puoliprofiilikuvien rinnalla poikkeuksellisen harvinainen, mutta nähtävästi mahdollinen. On merkittävää, että seuralaisen katseensuunta ei kuitenkaan kohdistu maalauksen tarkastelijaan, vaan on tiiviisti mukana kuvan sisäisessä tarinassa – hänen pupillinsa ovat siirtyneet hieman vasemmalle ja hän seuraa katseellaan keisaria.



Uskon tämän olevan heijastus siitä, kuinka tärkeää kiinalaisessa kulttuurissa on läsnäolo nykyisessä hetkessä ja yhteys ihmistä ympäröivään maailmaan.



Kuvio 10. "Qin-soitinta kuuntelemassa" (katkelma). Keisari Huizong, Song-dynastia, 1082–1135 jaa. Pystysuuntainen rulla, tussi- ja värimaalaus silkillä. 147,2 x 51,3 cm. Palace Museum, Beijing.



*”Qin-soitinta kuuntelemassa”*

Puhuttaessa ”hetken siirtämisen” konseptista kiinalaisessa maalauksessa seuraava tarkastelemamme teos ilmentää tätä ajatusta täydellisesti. Kuviossa 10 näemme Song-dynastian keisari Huizongin maalaaman ”Qin-soitinta kuuntelemassa” -teoksen katkelman (yläosa, jossa ovat puun latva ja kalligrafinen runo on jätetty tilan puutteen vuoksi pois). Jo itse maalauksen nimi kertoo nykyiseen hetkeen uppoutuneisuudesta, siitä, kuinka syventyneesti kuvan henkilöt ovat mukana sen tapahtumassa. Keskellä on keisari Huizong itse soittamassa qiniä – perinteistä kiinalaista jousisoitinta, ja hänen ministerinsä ovat tarkkaavaisina kuuntelijoina (Xin 1997, 123). Erityisen kiehtovana pidän sitä, kuinka taidokkaasti keisari on maalannut oikeanpuoleisen ministerin sulokkaan asennon, hänen mielteliään kuuntelevan olemuksensa. ”Qin-soitinta kuuntelemassa” ei ole muotokuva-maalaukseen alalajeista – genre-maalaukseen, eli ”kuva käytöksistä ja tavoista” (McCausland 2013, 43). Genre-maalaukseen kuuluvat yleensä useampi henkilö, jokin tapahtuma, sekä tausta.

Huizongin teos on loistoesimerkki paitsi tapahtuman hetken kuvaamisesta, mutta myös siitä, miten kiinalaisessa maalauksessa otetaan ympäröivä tila mukaan kuvaan. Tilan kuvaamisessa ei käytetä lineaaria perspektiiviä, kuten länsimaisessa taiteessa, vaan yhdensuuntaista perspektiiviä, eli kuvan todelliset ja kuvitteelliset suorat eivät yhdisty horisontin pakopisteessä, vaan ovat yhdensuuntaisia koko pituudeltaan (Lauer & Pentak 2014, 230). Huizongin teoksessa tämä näkyy erityisesti pöydänjalkojen väleissä. Kiinalaisessa maalauksessa on myös tapana rakentaa tila nähtynä hieman ylhäältä käsin, lintuperspektiivissä, ikään kuin viisaan ja rauhanomaisen lailla etäältä seuraten. Ihmishahmot sen sijaan näyttävät olevan enemmän etuperspektiivissä (eli silmätasolla) kuin muu tila ja sen objektit. Tämän näemme henkilöiden vaakasuorasta hartialinjasta ja siitä, kuinka heidän kasvonsa ovat katsojan silmien tasolla, vaikka heitä ylempänä tai kauempana sijaitsevat objektit, erityisesti suorakulmaiset, näkyvät silti lintuperspektiivissä. Huizongin teoksessa näemme myös sen, miten perinteisessä itämaisessa kuvataiteessa kauempana sijaitsevia henkilöitä ei kuvata pienempinä kuin meitä lähempänä olevat, vaan perspektiivi ilmaistaan sijoittamalla kauempana olevat henkilöt lähempänä olevien yläpuolelle.

Erittäin tärkeä osa kiinalaista maalausta on tyhjä tila. Tämän näemme myös Huizongin teoksessa – vaikka maalaukseen kuuluukin tausta, se ilmaistaan piirtämällä vain olennaiset tapahtuman kannalta yksityiskohdat jättäen muu tila tyhjyyden, eli loputtomuuden

valtaan. Esimerkiksi alas sijoitettu elegantti kivikko kasvihuoneeseen sekä toimii sommittelmaa tasapainottavana, kehystävänä elementtinä että kertoo katsojalle kohtauksen sijoittuvan puutarhaan, eikä esimerkiksi metsään. Mutta millainen on tämä puutarha, jää suureksi osaksi katsojan kuviteltavaksi. Kiinalainen maalaus yhdistää itsessään objektiivisen ja subjektiivisen, se näyttää meille sekä todellisen kuvan että kuvan taiteilijan ja katsojan mielessä – tyhjän tilan (Xin 1997, 2). Esimerkiksi palavat kynttilät tai kuu taivaalla voivat olla ainoita elementtejä, joista tiedämme, että kuvassa on yö (Xin 1997, 2). Kuten edellisissäkin tarkastelluissa maalauksissa, myös Huizongin teoksessa näemme, miten tyhjän tilan tärkeyden vuoksi kiinalaisessa maalauksessa maahan ei maalata henkilöistä tai esineistä lankeavia varjoja – niitä pidetään turhana koristeluna. Tyhjän tilan täytyy saada hengittää ja elää omaa elämäänsä. Tämä liittyy tiheästi myös qi-energian konseptiin; todellinen taideteos siirtää qitā sekä tekijän ja kokijan välillä että itse maalauksen ja sen ympäröivän maailman välillä. Siksi kuvaa ei koskaan saa maalata ”kokonaan”, sillä tämän vuorovaikutuksen täytyy tapahtua tyhjäksi jätetyn tilan kautta (Jia Nan, Xiaoli & Young 2003, 35-36).

### *”Mies ratsastaa lohikäärmeellä”*

Lopuksi palaamme muinaishistorialliseen ”Mies ratsastaa lohikäärmeellä” -teokseen (kuvio 11), jonka alkuperään ja kulttuuriseen merkitykseen tutustuimme luvussa 2.1. Vaikka maalaus onkin tyyliltään vielä arkaaiseen tapaan suhteellisen pelkistetty asiakkaita toivomaan kuvitusjälkeen verrattuna, pidämme yksimielisesti juuri tätä kuvaa parhaana esimerkkitoksena. Nimenomaan tämä maalaus sisältää sen hienovaraisen elementin – ajan hengen – joka jää pakostikin tieteellisen tutkimuksen ulkopuolelle. On mahdotonta määritellä maalauksen hengen fyysisesti näkyvät aiheuttajat, sillä niitä ei luultavasti ole, mutta pystymme erittelemään ne maalauksen fyysiset osat, jotka tätä hengellistä elementtiä korostavat, antavat sille näkyvyyttä ja voimaa.



Kuvio 11. "Mies ratsastaa lohikäärmeellä". Chu-kulttuuri, 476–221 eaa. Muste silkille. 37,5cm x 28 cm. Hu'nan Provincial Museum, Kiina.

Kiinalaisessa maalauksessa kaikkein ensimmäinen ja tärkein qi-energian ilmentäjä on viiva. ”Rytmin olemushan on loppujen lopuksi viiva, ei siksi että se piirtää esineiden todelliset ääriviivat, vaan siksi, että se ilmaisee suggestiivisesti ja symbolisesti sielua”, kirjoitti Durant (1975, 99) puhuessaan taideteoreetikon Xie Hen (500-luku jaa) opetuksesta. ”Mies ratsastaa lohikäärmeellä” –maalauksessa voimme nähdä uskomattoman pitkälle kehittyneen elävän viivan piirtämisen taidon (Wei & Guoqiang 2011, 208). Sulavat, dynaamiset ja harmoniset siveltimenvedot muodostavat keveitä, pyöreitä muotoja, hienoisia laskoksia ja miehen hellävaraiset kasvot. Hahmon uskomattoman elävänoloisen ilmeen ja persoonalliset piirteet taiteilija on saanut ilmaistua ilman mitään pikkutarkkoja yksityiskohtia, vain muutamalla tarkalla siveltimenvedolla. Viivan ja tyhjän tilan täydellinen rytmii ilmentävät maalauksen ilmapuuden ja lennokkaan liikkeen. Juuri nerokkaan viivansa ansiosta kuva on loistoesimerkki arvostetusta maalaustyylistä, joka sai nimekseen gaogu yousi miao – ”antiikin leijuvat silkivirrat” ja jota suuresti ylistivät ja jäljittelivät myöhempien aikakausien taiteilijat ja kriitikot (Xin 1997, 22).

#### **4 Toiminnallinen osuus: hahmokuviutus fantasiaromaaniin**

Tässä osassa käyn läpi vaihe vaiheelta retrospektiivisen kuvituksen suunnittelu- ja luontiprosessin. Lopputyö on teoriaosassa esittämäni tietojen pohjalta luotu maalaus kuvitettavan romaanin päähenkilöstä. Teososaan kuuluvat myös alustava hahmosuunnittelu luvussa 4.2 ja muinaiskiinalaiseen kalligrafiaan perustuvan kirjaintyyppin suunnittelu luvussa 4.3.2.

##### **4.1 Vaihe 1: Tehtävän erittely ja aiheen tutkiminen**

Asiakkaani on kirjailija, joka on luomassa nuorille aikuisille suunnattua fantasiaromaania. Kirja kertoo varhaishistoriallisen itämaan kuvitteellisesta keisarikunnasta, ja koska tarina pohjautuu voimakkaasti pronssikautisen Kiinan kulttuuriin, asiakas toivoi myös kuvitusten vastaavan varhaiskiinalaisia maalauksia.

Sovimme, että kuvitukset olisivat toteutettu perinteisin välinein ja selkeästi hahmopainotteisia, sillä olen erikoistunut nimenomaan hahmokuviutukseen. Päädyimme siihen, että teen 10-15 kirjankuvitusta, joista osa on värillisiä yhden sivun kokoisia kokovartalokuvia

tarinan tärkeimmistä hahmoista ja osa pienempiä mustavalkoisia tapahtumakuvia. Lisäksi asiakas toivoi miniatyyrien muotokuvien mallisia kuvituksia kaikista hahmoista kirjan sisäkansiin ja esilehtiin sekä kirjan kannen suunnittelua, kun tämä tulee ajankoh-  
taiseksi. Tämä tutkielma kuitenkin rajautuu käsittelemään pitkää suunnitteluprosessia sekä ensimmäistä kokosivun hahmokuvaa, joka on tämän suunnitteluprosessin, syvän taustatutkimuksen, sekä lukuisten kokeiluiden lopputulos. Kun projektin tärkein osuus, eli alustava työ ja ensimmäinen valmis kuvitus on tehty, ne toimivat jyrkänä pohjana, jonka päälle loput kuvitukset on helppo rakentaa.

Kun tehtävä oli ymmärretty ja suunnitelma tehty, mikä on tilaustöissä aina kriittisen tärkeää, siirryin seuraavaan vaiheeseen, eli taustatutkimukseen. Tätä askelta pidän miltei koko projektin tärkeimpänä osana erityisesti retrospektiivistä visuaalista suunnittelua tehtäessä, sillä ilman historian tuntemista on mahdotonta luoda jotakin siihen viittaavaa.

Jaan retrospektiivisen työn taustatutkimuksen kolmeen osaan. Ensimmäinen osa on teoreettinen ja tarkoitettu historiallisen ja kulttuurisen kontekstin ymmärtämiseksi. Tämän osan lopputulokset esittelin luvussa 2. Toisen osan tarkoituksena on tutkia tavoiteltavan ajan ja kulttuurin taidetta ja niitä teoksia, jotka aiheeltaan, tyylistään, tekniikaltaan, genreltään ja hengeltään vastaavat omaa suunniteltavaa työtä. Tämän osan kävimme läpi luvussa 3. Kolmas, käytännöllinen retrospektiivisen taustatutkimuksen osa on tarvittavien referenssikuvien tai kirjallisten kuvausten hankkiminen tähdättävän ajan ja paikan muodista. Tämä on tärkeää autenttisuuden säilyttämiseksi esimerkiksi suunniteltavien kuvien hahmojen vaatteissa ja kampauksissa sekä esineissä, väreissä tai dekoratiivisissa kuvioissa. Myöhemmässä luonnosteluvaiheessa kaikkia taustatutkimuksessa hankittuja tietoja voi yhdistellä ja rikastaa omilla ideoilla melko vapaasti riippuen tietenkin siitä, kuinka kriittistä projektin kannalta on historiallisen autenttisuuden säilyttäminen.

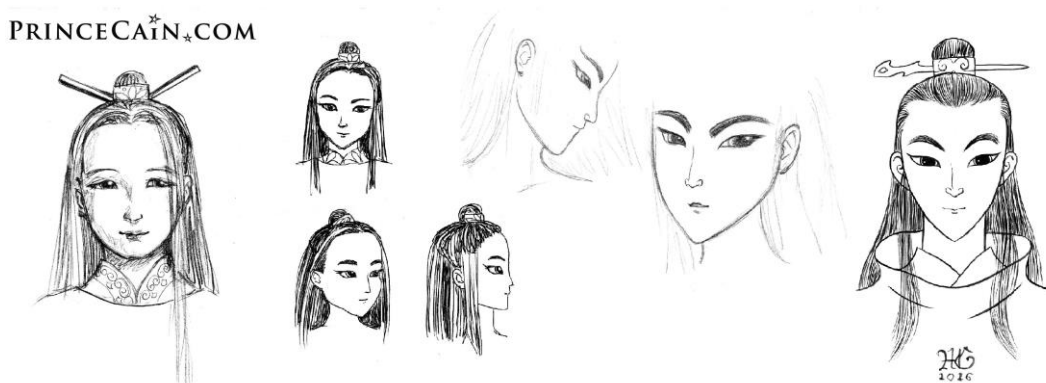
Kyseisen projektin tapauksessa tutkimusmateriaalina käytin kirjoja kiinalaisen maalaustaiteen varhaishistoriasta, Kiinan varhaishistoriallisista arkeologisista löydöistä sekä kiinalaisen maalaustaiteen oppikirjoja. Sain myös valtavasti apua ja kuvamateriaalia itse asiakkaalta, joka tekee jatkuvaa tutkimustyötä romaaniaan varten.



## 4.2 Vaihe 2: Hahmosuunnittelu

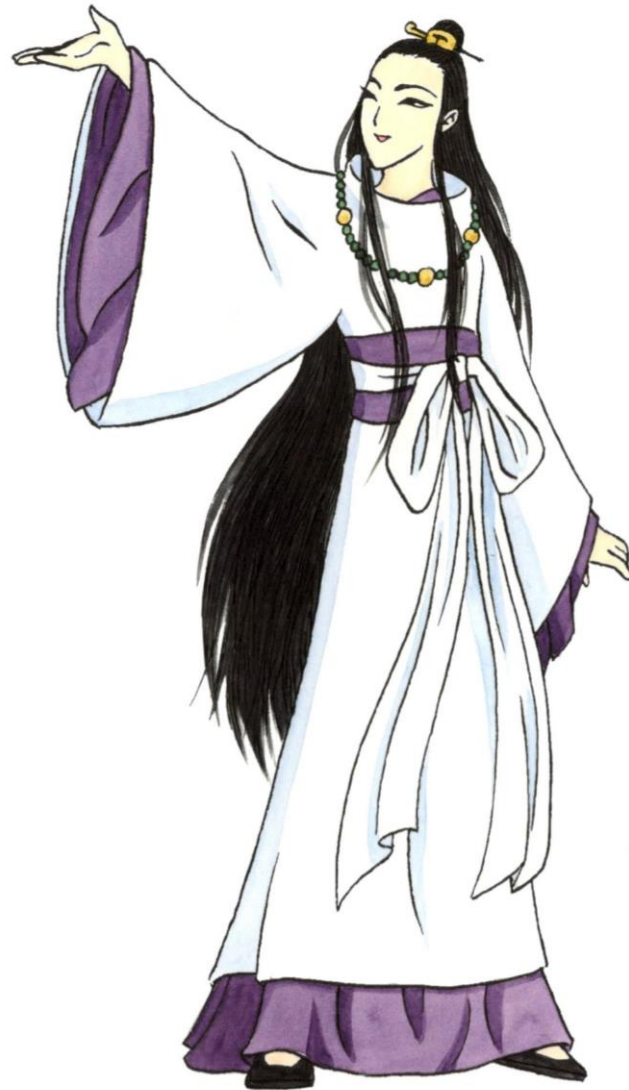
Koska tehtävistä kuvituksista tulee voimakkaasti hahmopainotteisia, tehtävänäni oli ensin piirtää alustavat hahmokuvat, joihin asiakas olisi tyytyväinen. Tämä oli pitkä ja kiehtova prosessi, jossa sain asiakkaalta pitkiä ja yksityiskohtaisia sanallisia kuvauksia kirjan hahmoista ja runsaasti palautetta luonnoksista.

Kaikkein haasteellisimmaksi minulle koitui romaanin tärkein henkilö, eli keisari, jonka olemuksessa on paljon syvällisyyttä ja ristiriitaisuutta. Tarinan mukaan tällä hahmolla ei ole juuri ollenkaan poliittista päätösvaltaa, vaan hänen roolinsa on puhtaasti uskonnollinen – keisari on pyhimys, taivaallisen jumalolennon ruumiillistuma. Asiakas kuvasi keisarin ulkonäköä feminiinisenä, mutta samalla hän ei saisi näyttää liikaa naiselta tai lapselta, kuten ensimmäisissä luonnoksissani, ja hänen katseessaan täytyy olla jotakin järkähtämätöntä – jonkinlaista tuntematonta voimaa. Kuviossa 12 näkyy kaikkein ensimmäisin luonnos keisarin kasvoista vasemmalla, sitä seuraavat asiakkaan kuvausten mukaiset korjaukset, sekä oikealla lopputulos, jota asiakas piti täydellisenä.



Kuvio 12. Keisarin hahmon kasvojen kehitys.

Seuraavaksi kehittelimme keisarille sopivat vaatteet (kuvio 13). Tämä sujui huomattavasti helpommin kuin muiden hahmojen vaatetuksen kanssa, sillä tarinan mukaan keisari käyttää hyvin yksinkertaista vapaasti istuvaa kevyttä kaapua. Asiakkaan ehdottamista väreistä valitsin valkoisen ja violetin. Nämä värit tuntuivat hahmolle luontevilta sekä intuitiivisesti että esteettisesti, mutta samalla tiesin myös niiden viestimät merkitykset symbolisella ja kulttuurisella tasolla.

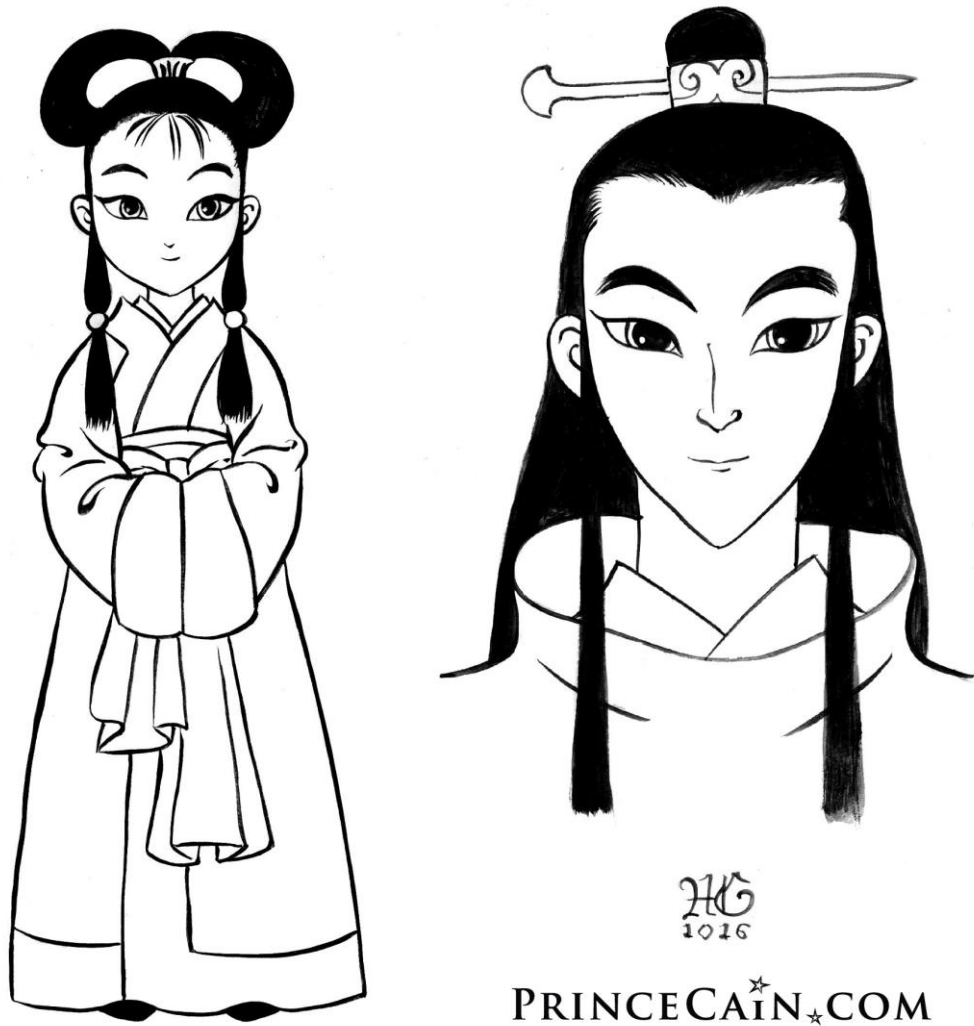


PRINCECAIN★COM 

Kuvio 13. Värillinen kokovartalokuva keisarista. Akvarellit ja tussi (palloterä).

Valkoinen väri, joka on keisarin vaatetuksessa dominoiva, on monessa kulttuurissa puhtauden, viattomuuden, rauhan, valon ja pyhyiden symboli (Tillman 2011, 114). Myös Kiinassa valkoinen liitetään puhtauteen ja neitsyyteen, kohtuullisuuteen, rehellisyyteen ja elämään, mutta se on myös surun ja kuoleman väri (Hintsanen 2000). Ennen kaikkea kiinalaisessa kulttuurissa valkoinen toimii neutraalina, onnellisen punaisen ja epäonnen mustan välivärinä, kahden värin tasapainottajana (Hintsanen 2000). Koska tarinan keisarin tehtävänä on elää maan ja taivaan välillä ja toimia maailmankaikkeuden elementtejä tasapainottavana voimana, katsoin valkoisen kuvaavan hänen olemustaan parhaiten sekä länsimaisen että kiinalaisen symboliikan mukaan.

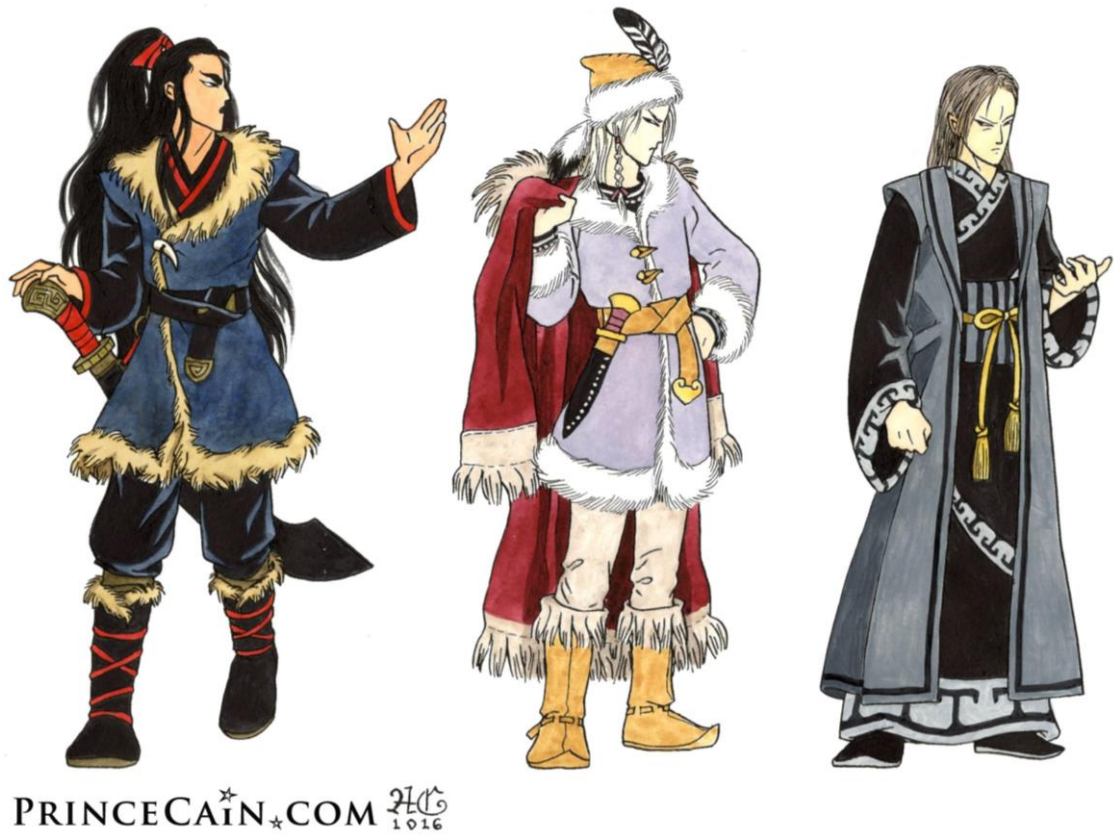
Purppura tai violetti, jonka valitsin keisarille toissijaiseksi väriksi, on sekä Kiinassa että länsimaissa aatelisten ja taivaan väri. Länsimaaisessa kulttuurissa se viestii myös hienostuneisuudesta, salaperäisyydestä, taianomaisuudesta, viisaudesta, riippumattomuudesta ja luovuudesta. (Tillman 2011, 113; Hintsanen 2000.)



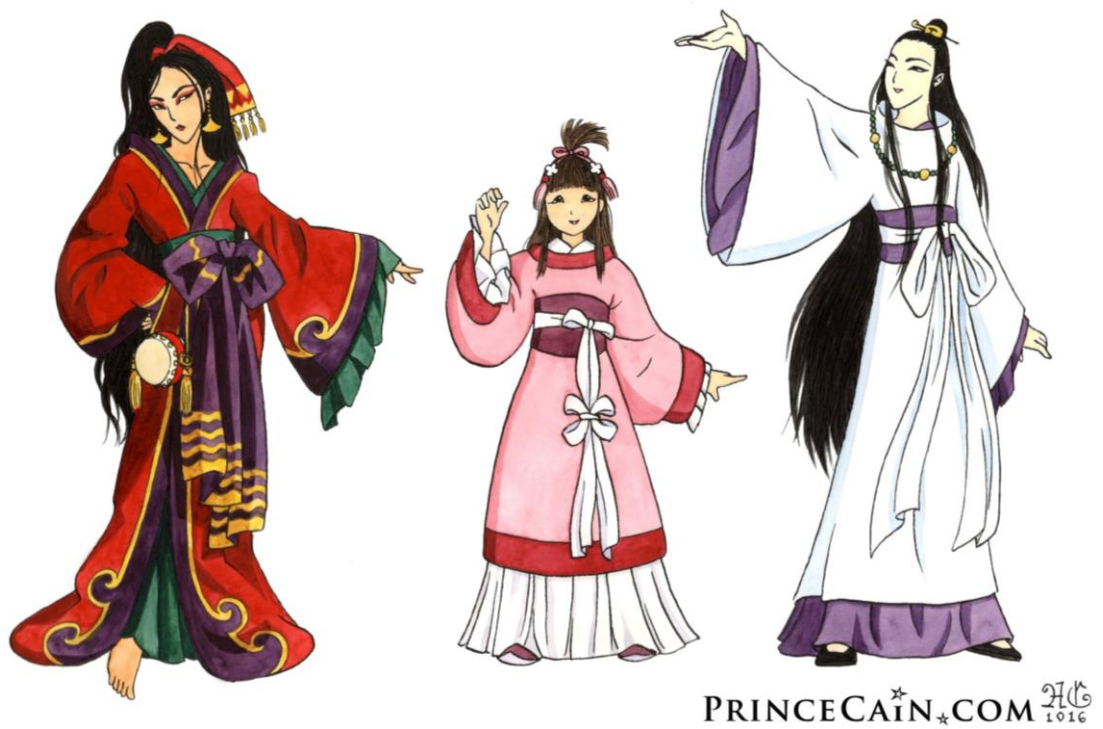
Kuvio 14. Keisari lapsena ja aikuisena. Tussi siveltimellä.

Kuviossa 14–17 on esitelty kaikki kehittelemäni kirjan hahmot. Kuten myös ammattilais hahmosuunnittelijat (Tillman 2011, 87), en jättänyt kaikkea pelkän mielikuvituksen vaaraan, vaikka kyseessä olikin fantasiamaailma. Käytin prosessissa lukuisia muinaisen Kaukoidän kulttuurien muotia havainnollistavia referenssikuvia, joiden pohjalta suunnitelin hahmoille romaanin mielikuvitusmaailmaan sopivan vaatetuksen.





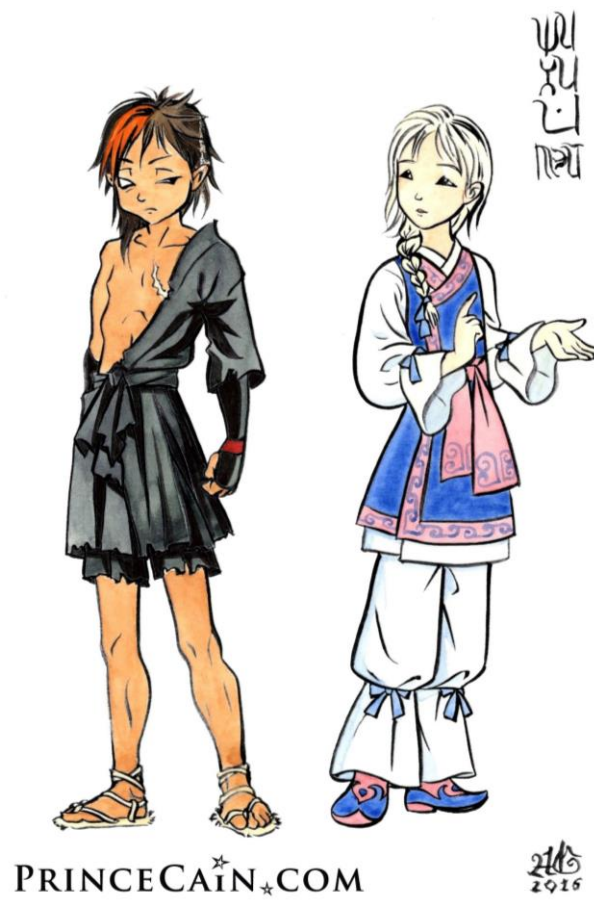
Kuvio 15. Hahmokuvat romaanin päähenkilöistä. Akvarellit ja tussi (palloterä).



Kuvio 16. Hahmokuvat romaanin päähenkilöistä. Akvarellit ja tussi (palloterä).



Kuvio 17. Hahmokuvat romaanin päähenkilöistä. Akvarellit ja tussi (sivellin).



Kuvio 18. Hahmokuvat romaanin päähenkilöistä. Akvarellit ja tussi (sivellin).

Hahmosuunnittelussa on aina kaikkein tärkeintä ymmärtää mahdollisimman syvästi hahmon olemus – hänen luonteensa, ulkonäkönsä, asemansa, rooli tarinassa ja paljon muuta (Tillman 2011, 25, 28-30). Tästä alkoi minun ja asiakkaani välinen tiivis yhteistyö, jossa minusta tuli hahmosuunnittelijana ja kuvittajana kirjan toinen kertoja.

### 4.3 Vaihe 3: Sopivan toteutustavan löytäminen

Tyyli, välineet ja tekniikka vaikuttavat suuresti kuvituksen välittämään tunnetilaan ja siksi en katsonut sopivaksi pitää kiirettä niiden lopullisessa päätöksessä. Tätä prosessia en oikeastaan sanoisi työvaiheeksi, sillä se alkoi vielä taustatutkimuksen yhteydessä ja jatkui hahmosuunnittelun sekä lopullisen kuvituksen suunnittelun kanssa rinnakkain aina viimeisiin hetkiin asti. Lopullinen päätös tapahtui vasta, kun ensimmäinen kuvitus oli valmis ja asiakkaani toivoi muiden kuvitusten toteutuvan samaan malliin.

#### 4.3.1 Tyyli, välineet ja tekniikka

Tyyli, jossa toteutetaan retrospektiivinen kuvitus, määräytyy pitkälle tavoiteltavan aikakauden ja kulttuurin tyyli-suuntauksien mukaan. Tämän vuoksi ajan taideteosten tutkiminen, kuten teimme luvuissa 3, on välttämätöntä. Muussa tapauksessa kyse ei olisi enää retrospektiivisestä työstä, vaan nykypäivän tyylisestä kuvituksesta historiallisista tapahtumista. Tästä ei kuitenkaan seuraa, että tarkoituksena on kopioida entisaikojen tyyli-suuntauksia, vaan hyvä retrospektiivinen työ on aina historiallisen tyyli-suuntauksen ja taiteilijan oman tyylin harmoninen yhdistelmä.

Sopivan tyylin ja tyyliyhdistelmän etsimisessä tärkeintä on runsaslukuinen luonnostelu. Ensimmäiset luonnokseni tein vielä ennen kiinalaisiin maalauksiin tutustumista, mikä on hyvä harjoitus spontaanien ja intuitiivisten ideoiden saamiseksi. Näistä luonnoksista saa myös näyttävän kuvan siitä, miten tutkimustyön ja ajan hengen ymmärtämisen myötä kehittyy myös tyylin omaksuminen. Esimerkkinä tästä on luvun 4.2 kuvio 12, jonka vasemmanpuoleisessa luonnoksessa ei ole vielä ollenkaan kiinalaisen maalaustaiteen vaikutteita, kun taas oikeanpuoleinen on syvän teosanalyysin sekä lukuisten oman ja kiinalaisen tyylin yhdistelmäluonnosten tulos.

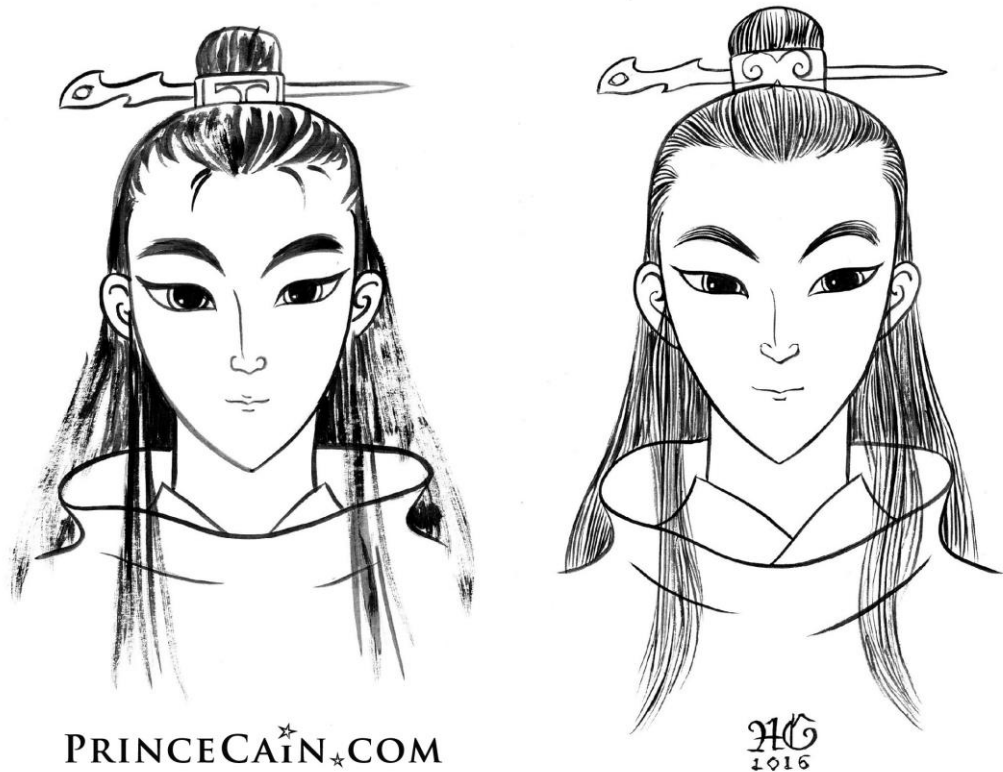
Kun puhutaan välineistä, joilla retrospektiivinen työ toteutetaan, uskon, että useimmissa tapauksissa oman työskentelytavan rooli on suurempi kuin teoksen tyylistä puhuttaessa.

En loppujen lopuksi ole tekemässä itsenäisenä taideteoksena toimivaa maalausta, vaan kirjankuvitusta, jota tarkastellaan ensisijaisesti reproduktiona. Siksi päätin olla hankkimatta perinteisiä kiinalaiseen maalaustaiteeseen kuuluvia välineitä, kuten tussitanko, tussikivi ja laadukkaat kalligrafiasiveltimet, vaikka toive olikin. Sen sijaan keskityin testaamiseen jo tutuilla välineillä, jotta löytäisin niiden joukosta tehtävään parhaiten sopivat.

Kiinalaisessa maalauksessa käytetään perinteisesti tussia ja vesivärejä. Vesivärien käytöstä minulla on yli viidentoista vuoden kokemus ja kymmenisen tussista, mutten ole koskaan ennen tussannut piirroksen ääriviivoja siveltimellä, kuten kiinalaisessa maalauksessa tehdään. Ensimmäisten hahmokuvien ääriviivat tein vielä nestemäiseen tussiin kastetulla ohuella palloterällä, kuten olin tottunut (kuviot 13, 15 ja 16), mutta ymmärsin nopeasti, että sen jättämä jälki vie kuvat liian kauas autenttisuudesta. Etsin kirjastosta Jia Nanin, Xiaolin ja Youngin kiinalaisen maalaustaiteen oppikirjan ja kävin sen innokkaana läpi. Täytyy sanoa, että olin täysin ihastunut luettuani qi-energian konseptista ja viivan syvällisestä merkityksestä kiinalaisessa maalauksessa (tästä aiheesta puhuimme luvussa 3.2). Muutaman harjoituspiirroksen jälkeen onnistuin luomaan tavoittelemani jäljen tussiin kastetulla ohuella näädänkarvasiveltimellä, ja olin erittäin innostunut tästä mahdollisuudesta omaksua uusi tekniikka (kuviot 14, 17 ja 18).

Perinteisessä kiinalaisessa maalauksessa on kaksi suurta tyylikategoriaa – gongbi, eli ”hienoviivatyyli”, ja xieyi, eli ”vapaaviivatyyli” (Jia Nan, Xiaoli & Young 2003, 7). Hienoviivatyyli on yksityiskohtainen, tarkka ja ohuine ääriviivoineen tutkiva. Vapaaviivatyyli taas on spontaani, nopea ja ekspressiivinen. Kuviossa 19 näkyy kaksi kokeilupiirrosta keisarin kasvoista, joissa oikealla käytin puhtaasti hienoviivatekniikkaa ja vasemmalla vapaaviivaa lähestyvää tekniikkaa.

Asiakas piti molemmista kuvista niin kovasti, että sovimme lopullisten kuvitusten olevan jotakin näiden kahden väliltä. Myös Jia Nan, Xiaoli ja Young kertovat, että useissa kiinalaisissa maalauksissa xieyi ja gongbi kulkevat käsi kädessä (2003, 179). Esimerkiksi joissain teoksissa hahmojen kasvot ja kädet on piirretty hyvin ohuella ja tarkalla hienoviivatekniikalla, kun taas vaatteet laskoksineen on vedetty vapaasti nopeilla, paksuilla siveltimenvedoilla.



Kuvio 19. Keisarin muotokuvat xieyi-tekniikalla (vas.) ja gongbi-tekniikalla (oik.).

Viimeisenä vaikeana tehtävänä oli valita kuvitustöille sopiva paperi. Kokeiltuani muutama aikaisemmin käyttämäni paksua, 200-300-milligrammaista vesiväripaperia en ollut täysin tyytyväinen huokoisella enkä sileäpintaisella akvarellipaperilla näkyvään maalausjälkeen. Lopuksi päätin kokeilla itselleni kokonaan uutta ja tuntematonta japanilaista riisipaperia, joka vastaa perinteisessä kiinalaisessa maalauksessa käyttämää xuan-paperaa. Riisipaperi oli täysin erilainen, kuin mitä olin koskaan aikaisemmin kokeillut. Ohueen ja hauraan tuntuinen 80-milligrammainen paperi osoittautui kuitenkin yllättävän kestäväksi ja imukykyiseksi. Vesivärit ja tussi leviävät sen pinnalla heti ja viivan hallitseminen on erittäin vaikeaa sekä vaatii runsaasti harjoittelua. Tästä huolimatta valitsin riisipaperin parhaana vaihtoehtona, sillä siihen jäämä maalausjälki näyttää todella autenttiselta, toisin kuin länsimaisten vesiväripapereiden kanssa. Pidin myös siitä, että riisipaperin pinnasta puuttuu kokonaan rakeisuus, joka on useimmissa hyvälaatuisissa vesiväripapereissa ja jää häiritsevästi näkyviin lopullisessa työssä sekä sen digitaalisessa että painetussa versioissa.

#### 4.3.2 Uuden kirjaintyyppin suunnittelu

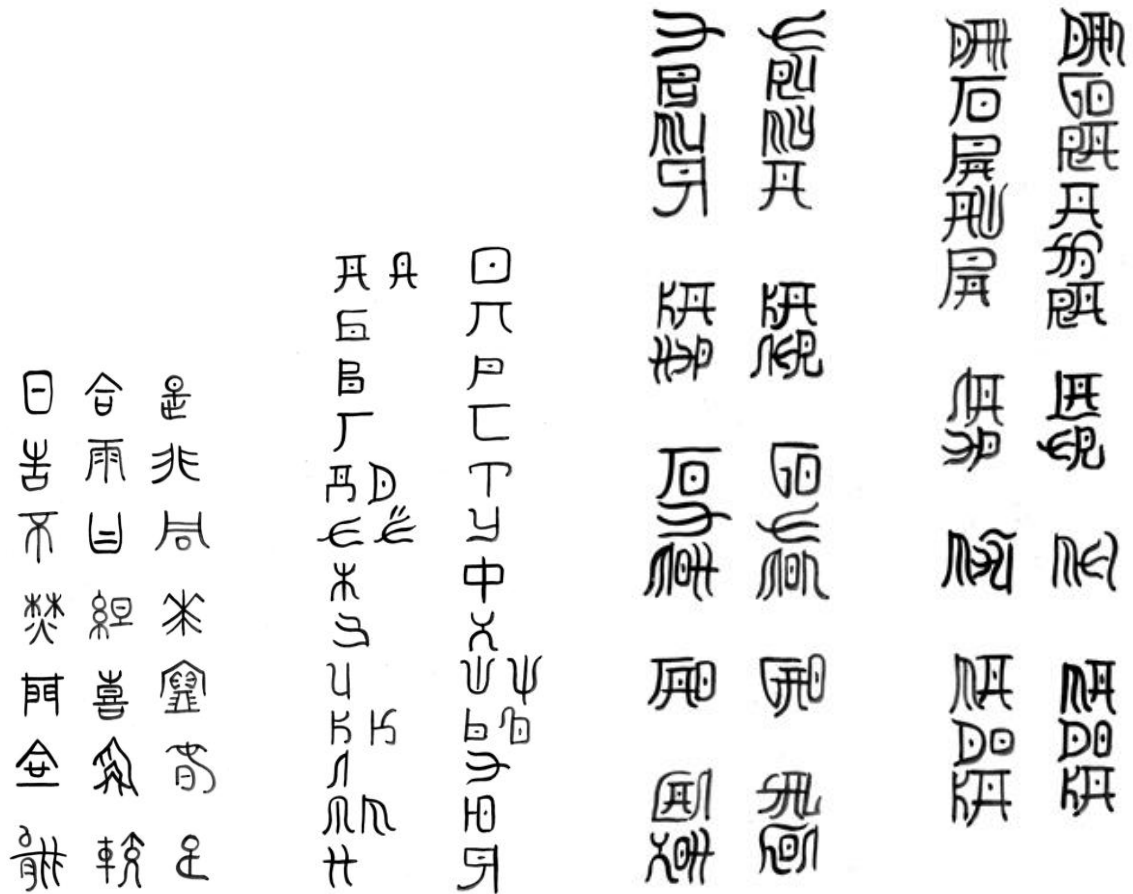
Kalligrafisten kirjoitusten lisääminen kuvituksiin oli oma ehdotukseni, jota asiakas piti erittäin hyvänä ideana. Koska kuvituksissa tulee olemaan paljon tyhjää tilaa ja taustalla hyvin vähän, jos ollenkaan, mitään muita elementtejä, kirjoitukset antaisivat kuville kokonaisuuden ja tasapainon tuntua.

Oikeiden kiinalaisten kirjoitusmerkkien lisääminen ei ollut mielestäni hyvä ajatus, sillä en osaa kiinaa, enkä pystyisi takaamaan, että kirjoittamieni merkkien järjestys ja merkitykset ovat oikein. Myös asiakas toivoi, ettei kuvissa, kuten tekstissäkään, olisi liian suoria viittauksia ”meidän maailmamme” Kiinaan. Täysin mielikuvituksellisten hieroglyfien keksiminen olisi ollut mielenkiintoista, mutta se ei toisi kuvituksiin koristeellisuuden lisäksi mitään uutta merkitystä. Niinpä päätimme, että kehittelen täysin uuden kirjaintyyppin, joka visuaalisesti ja konstruktioltaan perustuu muinaishistorialliseen kiinalaiseen kirjoitukseen.

Tuskin olisin ryhtynyt näin vaativaan tehtävään, jos minulla ei olisi ollut jo valmiiksi pohjatietoa ja jonkin verran käytännön kokemusta kiinalaisesta kalligrafiasta. Koska olen pitkään opiskellut japaninkieltä ja japanissa kirjoitukseen käytetään kiinalaisia kirjoitusmerkkejä (joskin täysin eri ääntämyksellä ja kielio pillalla), tunsin hyvin niiden kirjoittamiseen liittyvät säännöt ja ominaisuudet sekä monien merkkien alkuperäiset merkitykset. Tehtävänäni oli vain tutustua hieman syvemmin kalligrafian syntyyn ja kehitykseen varhaishistoriallisessa Kiinassa, minkä yhteenvedona on luku 2.3, ja näiden tietojen pohjalta muotoilla länsimaiset aakkoset uuteen ilmeeseen.

Kiinalaiset kirjoitusmerkit eivät ole aakkosia, vaan logogrammeja – puhtaasti visuaalisia graafisia merkkejä, joista jokainen edustaa kokonaista sanaa (Meggs 1998, 17). Jotkut merkit ovat piktogrammeja jostain yhdestä asiasta, toiset taas koostuvat kahdesta, kolmesta tai useammasta myös itsenäisenä toimivasta piktogrammista. Merkeistä koostuvat lauseet kirjoitetaan ja luetaan pystysuoraan ylhäältä alas ja oikealta vasemmalle. Ne ovat myös hyvin pitkälle tyyliteltyjä – visuaalinen esteettisyys näytti olevan muinaiskiinalaisille tärkeämpää, kuin piktogrammin realismi (Meggs 1998, 17). Nämä ovat kiinalaisen kirjoitussysteemin periaatteet, jotka säilytin myös kehittelemässäni kirjaintyyppissä.

Aluksi muotoilin sekä latinalaisia että kyrillisiä aakkosia, mutta koska romaanin alkupe-  
räinen kirjoituskieli on venäjä, asiakas valitsi kyrilliset aakkoset ensisijaisina. Kuviossa  
20 näemme oikealla kirjan hahmojen nimet valmiilla kirjaintyyppillä kyrillisin sekä latinalai-  
sin aakkosin vierekkäin. Kirjaintyyppissä jokainen yhden, kahden tai kolmen kirjaimen  
tavu esittää visuaalisesti mielikuvituksellista piktogrammia. Keskellä ovat esitelty muo-  
toilemani kyrilliset aakkoset jokainen erikseen. Kuvion vasemmassa osiossa näkyy esi-  
merkkejä todellisista muinaiskiinalaista kirjoitusmerkeistä verrattavaksi.








Kuvio 20. Oikeita muinaiskiinalaisia kirjoitusmerkkejä (vas.), muotoilemani kyrilliset aakkoset erik-  
seen (keskellä) ja hahmojen nimet valmiilla kirjaintyyppillä latinalaisin ja kyrillisin kirjai-  
min (oik.).

Annoin kirjaintyyppin nimeksi kiinalaisen pronssikirjoitustyylin mukaan "Chin-Wen Latin" ja "Chin-Wen Cyrillic". Vaikka nimi viittaakin pronssikirjoitukseen, kirjaintyyppi sisältää yhtä paljon elementtejä myös aikaisemmasta luu- ja kilpikirjoituksesta sekä myöhemmästä piensinettityylistä. Osan kirjaimista olen ottanut miltei suoraan sellaisinaan näistä muinaisista kirjoitusmerkeistä tai niiden osista; esimerkiksi O, D, E sekä kyrilliset ZH ja



F -kirjaimet täysin vastaavat aurinkoa, kuuta, kättä, puuta ja keskiosaa tarkoittavia merkkejä (kuvio 21). Vaikka omasta mielestäni kirjaintyyppistä tuli ehkä liiankin selkeästi luettava, asiakas kertoi sen olevan ensisilmäyksellä melkein erottamaton oikeista muinaiskiinalaisista merkeistä ja on aivan sopivin määrin ”salakielen” tapainen.

Kirjoitusmerkki:					
Merkitys:	<b>Aurinko</b>	<b>Kuu</b>	<b>Puu</b>	<b>Käsi</b>	<b>Keskellä</b>
Kirjain:	<b>O</b>	<b>D</b>	<b>Ж</b>	<b>E</b>	<b>Φ</b>

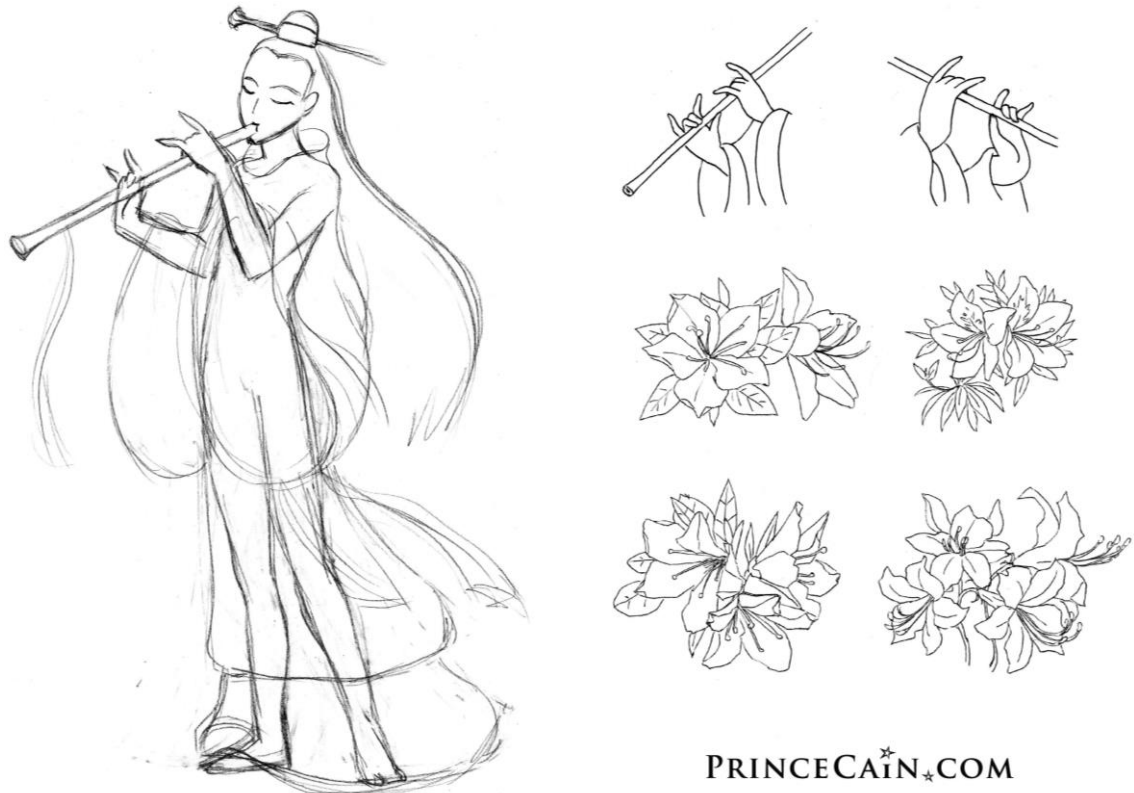
Kuvio 21. Muotoilemani kirjaintyyppin O, D, kyrillinen Ж, E ja kyrillinen Ф –kirjaimet, jotka täysin vastaavat muinaiskiinalaisen kirjoituksen aurinkoa, kuuta, puuta, kättä ja keskiosaa merkitseviä piktogrammeja.

#### 4.4 Vaihe 4: Lopullinen kuvitus

##### 4.4.1 Suunnittelu, välivaiheet ja valmis työ

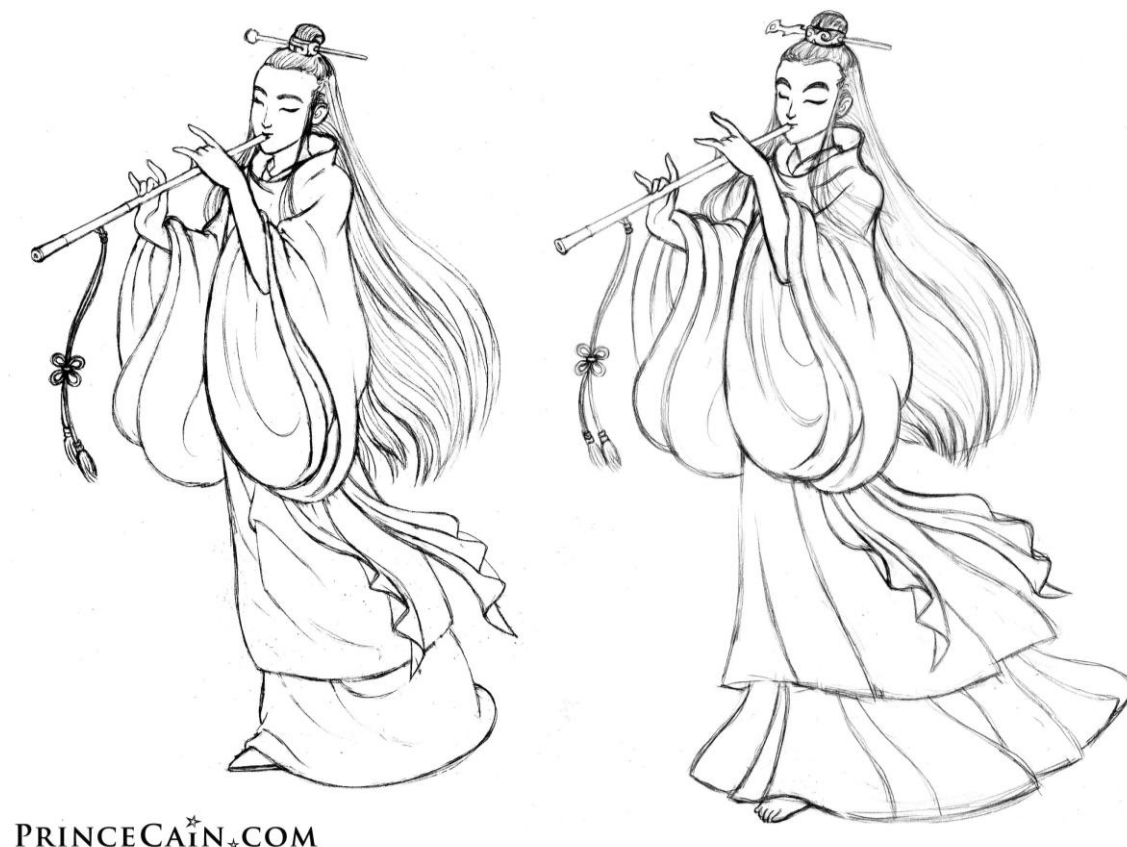
Kuva päähenkilöstä on kirjan tärkeimpiä kuvituksia, ja asiakkaalla oli jo valmiiksi olemassa pitkälle mietitty mielikuva siitä, millainen maalauksen täytyy olla. Minun tehtävänäni kuvittajana oli muuntaa asiakkaan verbalisoima mielikuva piirustukseksi. Asiakas selosti toiveensa hyvin tarkkaan: keisari soittamassa bambuhuilua puutarhassa, kääntyneenä vasemmalle. Taustalle hän ehdotti atsalea-kukkia. Asiakas jopa lähetti kuvia ja videon siitä, kuinka kiinalaista bambuhuilua soitetaan, mistä oli paljon apua; bambuhuilun kärkeä ei laiteta suuhun, kuten länsimaista huilua soittaessa, vaan painetaan alahuulta vasten ja puhalletaan alas ilmasta käsin.





Kuvio 22. Raakaluonnos asennosta (vas.) sekä mallista piirrettyjä tutkivia luonnoksia tulevan kuvituksen eri osista (oik.).

Kun asiakas oli tyytyväinen raakaluonnokseen, jossa oli nopeasti ilmaistuna kuvituksen idea (kuvio 22), aloin piirtää lyijykynäversiota valmiista kuvituksesta. Ensimmäiseen versioon, jonka piirsin, olin sekä itse tyytymätön että asiakkaan mielestä siitä ”puuttui jotakin” (kuvio 23, vas.). Tässä vaiheessa oli jonkin aikaa miettimistaukoa, sillä kumpikaan meistä ei pystynyt tarkkaan sanomaan, mitä luonnoksessa oli vialla. Lopuksi asiakas kertoi, että keisarin täytyy olla ”taivaallisempi”. Onneksi pystyn visualisoimaan myös niin abstraktit ja epätarkat määritteet, kuten ”taivaallinen”, ”mystinen” tai ”meditatiivinen”, ja päätin ilmaista sen kuvassa liehuvilla kaavun liepeillä sekä paljoilla jaloilla. Asiakas toivoi pieniä muutoksia myös hahmon kasvoihin ja mittasuhteisiin. Seuraavaa luonnosta, jonka hänelle lähetin, hän piti miltei täydellisenä (kuvio 23, oik.). Kun lisäsin taustalle kukat ja tekstin, asiakas antoi kuittauksen työn tussaamiseen.



PRINCECAIN<sup>★</sup>.COM

Kuvio 23. Ensimmäinen luonnos kuvituksesta (vas.) ja korjattu versio (oik.).

Alun perin tarkoitukseni oli jäljittää luonnos riisipaperille piirtämällä läpi ja tussata ääri viivat vedenpitävällä musteella. Tämä ei kuitenkaan onnistunut toivomallani tavalla, sillä minulla ei ollut melkein ollenkaan kokemusta riisipaperin kanssa, enkä osannut vielä hallita jatkuvasti leviävää viivaa. Siksi päätin toimia aikaisemmin kehittelemälläni tavalla: tussasin piirustuksen erilliselle paperille, skannasin sen ja tulostin maalattavalle pinnalle, eli tässä tapauksessa riisipaperille. Olin joskus saanut tämän idean 1500-luvun pelikortteista, joista Euroopassa painokoneen keksinnön tultua painettiin monia kopioita ääri viivapiirroksina ja väritettiin käsin. Käytän tätä tekniikkaa usein kuvituksia tehtäessä (esimerkiksi luvun 4.2 hahmokuvien kanssa). Pidän tekniikkaa kätevänä silloin, kun maalaus pinta ei karheuden tai rakeisuuden vuoksi sovi tasaisen viivan vetämiseen, kun täytyy tehdä monia värikokeiluja, tai kun ei ole varmuutta, että maalaus onnistuu heti ensimmäisellä kerralla – silloin ei tarvitse tussata ääri viivoja joka versioon uudestaan. Tämä tietenkin vaatii hyvää tulostinta ja oikeita tulostusasetuksia, jotka vaihtelevat aina tulostimen mukaan.



Kuvio 24. Valmis hahmokuviitus keisarista. Originaalikoko A4, tussi ja akvarellit japanilaiselle riisipaperille, skannattu 300dpi:n resoluutiossa, lopullinen siistiminen Adobe Photoshopissa.

Kuviossa 24 näemme tämän tutkielman lopullisen kuvituksen. Väritys akvarelleilla riisipaperille onnistui hyvin, ja sain lopullisesta kuvituksesta juuri asiakkaan toiveiden mukaisen. Asiakas piti valmiista kuvasta erittäin paljon, mutta itse en jäänyt tyytyväiseksi. Mielestäni viiva on liian paksu, kova ja kankea. Kaikin puolin se on vielä kaukana kiinalaisen maalauksen ”antiikin leijuvista silkkivirroista”, jollaista voimme ihailla ”Mies ratsastaa lohikäärmeellä” -maalauksessa ja lukuisissa myöhemmissä kiinalaisten mestareiden teoksissa. Uskon, että olisin saanut viivasta huomattavasti luonnollisemman ja elävämmän, jos minulla olisi ollut enemmän kokemusta ja taitoa ääriviivojen piirtämisessä siveltimellä ja jos olisin maalannut ääriviivat suoraan riisipaperille. Minulla ei kuitenkaan ole vielä tarpeeksi kokemusta näin vaikean pinnan kanssa, joten toistaiseksi tämä jää jatkotyöstöajatuksiksi. Tärkeintä kuitenkin on, että asiakas on tyytyväinen työhön eikä näe siinä mitään vikaa.

Koska kirjan sivujen koko ja mittasuhteet eivät ole vielä tiedossa, emme voi pitää kuvituksen tämänhetkistä rajausta lopullisena. Tässä suhteessa tyhjä tausta on erittäin kätevä, sillä tarpeen tullen voin säädellä hahmon, kukkien ja kuvatekstin sijoitusta Photoshopissa, jotta kokonaisuus olisi aukeamalla sopusointuinen.

Kuten muistamme luvusta 3.2, kaikki analysoimamme maalaukset olivat kelta- tai ruskeataustaiset (sama pitää paikkansa miltei kaikissa näkemissäni kiinalaisissa maalauksissa nykyaikaisia lukuun ottamatta). Olen kuitenkin päättänyt jättää omien kuvitusteni taustan valkeaksi kahdesta syystä. Ensimmäinen syy on esteettinen: kun tyhjätaustainen kuva ja sen viereisellä sivulla oleva teksti asetetaan samanväriselle taustalle, kokonaisuus näyttää yhtenäiseltä ja silmää miellyttävältä. Toinen syy on looginen: vaikka emme voi tarkalleen tietää, minkäväristä oli silkki vuosisatoja ennen ajanlaskun alkua, voimme melko varmuudella todeta, että väri oli eri kuin millaisena me näemme sen tänä päivänä. Wei ja Guoqiang kirjoittavat, että ”Nainen, feeniks ja lohikäärme” (kuvio 3) sekä ”Mies ratsastaa lohikäärmeellä” (kuviot 4 ja 11) ovat maalattu valkosilkille (2011, 207), joten lähden oletuksesta, että muinoin se on todellakin ollut valkoista. Joka tapauksessa jos saan päättää kirjan painomateriaalin, valitsen aavistuksen kellertävän huokoisen paperin, minkä uskon antavan kirjalle tarvittavan fyysisen tunteen romanttisesta tarunomaisuudesta. Kirjan ulkoasun suunnittelu ja kuvitusaukeaman taitto eivät kuitenkaan ole vielä asiakassuhteen kannalta ajankohtaisia, ja jäävät valitettavasti tämän tutkielman ulkopuolelle.

#### 4.4.2 Mitä kuva kertoo

Hyvä kuvitus aina tuo tekstin kertomukseen jotain uutta. Siksi pidän kuvittajan tärkeänä roolina toimia tietoisesti tarinan toisena kertojana, joka kertoo tarinoita kuvin. Yksittäistä kuvaa ei välttämättä voida pitää kertomuksena, sillä siitä puuttuu varsinainen juoni, joka kutoisi yhteen tapahtumien ketjun; kuvan voi ennemmin käsittää kertomuksen virikkeenä, tai kerronnallisia vihjeitä sisältävänä kokonaisuutena (Mikkonen 2005, 185). Joka tapauksessa kuva väistämättä viestii jotain omalla visuaalisella kielellään, esittää tekstin tarinasta tietynlaisia väittämiä. Siksi olen erittäin kiitollinen, että meillä on asiakkaani kanssa mahdollisuus tiiviiseen yhteistyöhön ja hyvään yhteisymmärrykseen, minkä ansiosta pystymme luomaan kuvan ja tekstin harmonisen kokonaisuuden. Myös suurin osa kuvion 24 kuvituksessa olevista elementeistä ovat minun ja asiakkaani yhteisiä ideoita.

Asiakas ei toivonut kuvien kertovan romaanin keskeisiä tapahtumia, mikä on tyypillistä länsimaisille kuvituksille, vaan perinteiselle kiinalaiselle maalaukselle ominaista rauhallista, jatkuvan hetken kuvausta. Tämän romaanin kuvitukset tulevat näyttämään meille täysin arkisia tilanteita hahmojen jokapäiväisestä elämästä – jotain, mitä tekstissä ei erikseen mainita, tai ei kiinnitetä erityistä huomiota, sillä se ei ole mitenkään olennaista juonen kannalta. Hyvä esimerkki tällaisesta rauhallisesta, vaatimattomasta, mutta syvällisiä merkityksiä sisältävän hetken ”siirtämisestä” on tarkastelemamme luvussa 3.2 keisari Huizongin ”Qin-soitinta kuuntelemassa” (kuvio 10).

Jotta näkisimme millaisen kertomuksen, tai kertomuksen virikkeitä kuviossa 24 esittelemäni kuvitus meille antaa, voimme mielessä jakaa sen erillisiin osiin, joista jokainen tuo oman viestinsä:

##### *Henkilö*

Kuvan keskeinen elementti on hahmo, eli keisari, joka varmasti herättää näkijässä monenlaisia mielikuvia. Keisarin ulkomuotoon liittyvät keskeiset ominaisuudet, jotka ilmentävät hahmon sisäistä olemusta, kävimme läpi luvussa 4.2 hahmosuunnittelun yhteydessä. Tässä luvussa kiinnitämme huomiomme kuvan tilanteeseen, jossa keisari tekee jotain. Hänen silmänsä ovat kiinni ja hänen huulillaan on lempeä hymy, mikä luo mielikuvan meditatiivisesta autuudesta. Huilunsoitto taas lisää ajatuksen taiteellisuudesta, ehkä jopa tietynlaisesta leikkisyydestä, vaivattomuudesta ja huolettomasta elämästä. Tuulella liehuvat pitkät hiukset ja vaatteet yhä korostavat tätä romanttisuutta, keveyttä



ja hengellisyyttä. Kuvasta näemme, että keisari kävelee ulkona paljain jaloin, mikä herättää ajatuksen hahmon luonnonläheisyydestä ja vaatimattomuudesta. Se, että keisari ei seiso paikallaan, vaan on matkalla jonnekin, viestii jatkuvasta liikkeestä ja kehittymisen tahdosta. Hahmon kääntymisen vasemmalle alitajunta taas yleensä tulkitsee niin, että tämä on paluumatkalla, mikä antaa tietynlaista turvallisuuden tuntua.

### *Kukat*

Kuvan taustalla olevista kukista voimme käsittää, että keisari on ulkona. Kukkia pidetään yleisesti elämän symboleina ja ne usein herättävät ajatuksia herkkyydestä, luonnollisesta kauneudesta ja puhtaudesta, jota valkea väri yhä korostaa. Vaikka otinkin mallia nimenomaan atsalea-kukista, tyylittelin niitä hieman lisäämällä Shang-kauden taiteelle ominaista spiraalimaisuutta (esimerkkinä kuvio 2), enkä pitänyt kuvan kukkien tunnistettavuutta tärkeänä. Kirjan mielikuvitusmaailmassahan voi kasvaa sellaisiakin kasveja, joita meillä ei ole. Samalla kukkien tunnistamattomuus tuo salaperäisyyttä ja taianomaisuutta kuvaan. Piirtäessäni en kuvitellut kukkien olevan pelkkiä koristeellisia elementtejä, vaan esihistoriallisen kiinalaisen maailmankuvan mukaisesti tiedostin niiden olevan eläviä, tuntevia ja oman luonteensa omaavia olentoja. En piirtänyt niille ihmisen kasvoja, millaisia näemme kuvion 1 kalliopiiroksissa, mutta piirsin niiden kuuntelevan keisarin huilunsoittoa ja tanssivan hänen ympärillään.

### *Teksti*

Suunnittelemani kirjaintyyppillä toteutettu kalligrafinen kirjoitus luetaan kiinalaisittain oikealta vasemmalle ja ylhäältä alas. Venäjäksi teksti kuuluu ”Император Эрумия в саду на рассвете”, eli suomeksi käännettynä ”Keisari Erumiya puutarhassa aamunkajon aikaan”. Ensimmäisessä versiossa kuvatekstissä luki ”Keisari Erumiya soittamassa huilua”, mutta luovuin tästä ajatuksesta, sillä tällainen teksti ei tuo mitään uutta, vaan yksinkertaisesti toistaa jo pelkästä kuvasta ilmiselvät asiat. Nykyinen kirjoitus taas antaa sille, joka lauseen lukutavan onnistuneesti ratkaisi, palkinnoksi uuden informaation. Se, että kuvassa on tarinan päähenkilö, romaanin lukija todennäköisesti arvaa jo pelkästä kuvasta, mutta aika ja paikka tulevat hänelle uutena tietona. Pelkistä kukista emme välttämättä voi tietää, että keisari on juuri puutarhassa, mutta kuvatekstin luenut tiedostaa sen, että keisari on turvallisesti kävelyllä oman palatsinsa alueella, eikä esimerkiksi vaeltelemassa yksin metsässä. Aamu ja auringonnousu taas antavat lukijalle vinkin jonkin uuden alusta, nuoruudesta, kokemattomuudesta ja heräämisestä uuteen elämään.

### *Tyhjä tila*

Luvussa 3.2 puhuimme tyhjän tilan roolin tärkeydestä kiinalaisessa maalauksessa. Kiinalaisessa maalaustaiteessa on yleisesti tapana jättää yli puolet tai jopa kaksi kolmasosaa kuvasta täysin tyhjäksi (I-Ching n.d, 42). Muodon ja paperin yläreunan väliin jätetään yleensä enemmän tilaa, kuin muodon ja paperin alareunan väliin, mikä kuvastaa taivasta yllä ja maata alla (I-Ching n.d, 42). Uskollisena perinteelle jätin kuvaan näkyviin vain olennaiset elementit, jättäen muun tilan katsojan mielikuvitukselle ja qi-energian liikkuvuudelle. Kuten valkoinen väri on kaikkien värien yhdistelmä, on elävä tyhjyys kiinalaisessa maalauksessa minkä tahansa tapahtuman todennäköisyys. Kuvan tila herättää vapauden tunteen, mutta samalla jää osittain muiden elementtien rajaamaksi. Siksi emme välttämättä kuvittele aivan mitä tahansa, vaan seuraamme näkyvien elementtien antamia vinkkejä. Esimerkiksi keisarin hahmon ja häntä ympäröivien kukkien välisen tilan voisi nähdä jonkinlaisena pyhyyden sädekehänä, tai turvaa antavana kilpenä. Alas, siihen mihin keisari on astumassa, voimme kuvitella palatsiin sisätiloihin vievän polun. Täysin tyhjäksi jätetty oikea yläkulma on taas täysi tuntemattomuus – se on ikään kuin ulkomaailma, jossa voisi piillä mitä vain, sekä vaaroja, että uusia seikkailuja. Itse kuvitelen sinne portin ulos puutarhasta ja nousevan auringon säteet.

## **5 Yhteenveto**

Tämän tutkielman aiheena oli retrospektiivinen, eli historialliseen taiteeseen pohjautuva kuvitus. Tutkimuskohteenani oli kiinalaisen maalaustaiteen varhaishistoria ja ihmisen kuvaaminen muinais-Kiinassa, minkä tarkoituksena oli antaa minulle tarpeellinen tieto hahmopainotteisen kuvituksen luomiseksi kirjailija-asiakkaalleni. Tarkastelimme myös muinaiskiinalaista kalligrafiaa kuvitukseen kuuluvan tekstin kirjaintyyppin suunnittelun pohjaksi.

Työn tuloksina ovat fantasiaromaanin yhdentoista tärkeimmän henkilön valmis hahmosuunnittelu, valmis kirjaintyyppisuunnittelu sekä näiden molempien töiden elementtejä sisältävä ensimmäinen valmis kuvitus. Sain saavutettua onnistuneesti asettamani tavoitteet, sillä nyt minulla on loistava ja kaikin puolin tukeva pohja tulevien romaanin kuvitusten luomiseksi. Tästä pohjasta saan runsaasti apua myös jatkossa, jos saan tehtäväkseni koko kirjan ulkoasun suunnittelun. Ainoaksi tärkeäksi kehittämisen kohteeksi minulle jäi kuvituksen ääriviivatyö, jota en itse pidä vielä sopivana, vaikka asiakas onkin

siihen tyytyväinen. Tämän ongelman korjaaminen vaatii kuitenkin runsaasti aikaa ja harjoittelua itselleni vielä uusilla työskentelyvälineillä, joten sen valitettavasti täytyy jäädä tämän tutkielman ulkopuolelle.

Omat oppimistavoitteeni tässä työssä olivat historiallinen ja kulttuurinen sivistys sekä paremmaksi taiteilijaksi kehittyminen. Sain toteutettua molemmat toiveeni sekä teoreettisen tutkimisen, että käytännön harjoittelun kautta; nyt koen ymmärtäväni kiinalaista kulttuuria paljon syvemmin, kuin koskaan ennen, ja kuvittajana näen itsessäni henkistä, teknistä sekä tyylillistä kehitystä. Tutkielman ansiosta ymmärsin kiinalaisen taiteen olevan minulle monin puolin hyvin läheinen, erityisesti sen syvästi henkinen näkökulma ja qi-energian konsepti. Olen varma, että näistä tiedoista ja taidoista minulle on valtavasti apua tulevassa elämässä kuvittajana ja monissa seuraavissa projekteissa.

Tämän pitkän työprosessin ansiosta sain eriteltyä ja jäsennellyä loogisesti retrospektiivisen kuvituksen luomisen vaiheet, mihin olen erityisen tyytyväinen. Näihin vaiheisiin kuuluvat taustatutkimus, esimerkillisten teosten tarkastelu, mallikuvien kerääminen ja luonnostelu niiden pohjalta, oman työn tarkka suunnittelu, jossa sopivasti yhdistyvät oma tyyli ja tekniikka historiallisen perinteen kanssa sekä lopullisen työn toteutus.

Uskon, että tämä tutkielma voi osoittautua hyödylliseksi viestinnän alalla, sillä sitä voi tarvittaessa käyttää mallina omassa retrospektiivisessä työskentelyssä. Olen varma, että historialliseen taiteeseen pohjautuva luova työ on ollut olemassa aina aikojen alusta lähtien, mutta en löytänyt tietoa siitä, onko sitä koskaan pyritty tuomaan julki yhtenäisenä laajana käsitteenä. Siksi keksin sen kuvaamiseksi termin ”retrospektiivinen taide” ja pyrin erittelemään sen keskeiset elementit oman työskentelyprosessini yhteydessä. Toivon, että työni voisi auttaa retrospektiivistä kuvitustapaa ja sen kautta myös mitä tahansa muuta retrospektiivistä luovaa suunnittelua saamaan huomiota viestinnän alalla. Toivon myös, että se antaisi lisää näkyvyyttä maailman historian ja kulttuurien tutkimisen ja ymmärtämisen tärkeydelle.

## Lähteet

Duke University, Writing Studio n.d. Visual Analysis <[https://twp.duke.edu/uploads/assets/visual\\_analysis.pdf](https://twp.duke.edu/uploads/assets/visual_analysis.pdf)> luettu 2016.

Durant, Will; Schaeffner, Claude 1975. Taiteen maailmanhistoria: kiinalainen maalaustaide, artikkeli: kiinalaisen maalaustaiteen olemus. Lausanne: Editions Rencontre.

Getty Trust, J. Paul 2011. Elements of Art. <[http://www.getty.edu/education/teachers/building\\_lessons/formal\\_analysis.html](http://www.getty.edu/education/teachers/building_lessons/formal_analysis.html)> luettu 2016.

Harthan, John 1982. The History of the Illustrated Book, Western Tradition. London: Thames and Hudson Ltd.

Hintsanen, Päivi 2000. Coloria.net. <<http://www.coloria.net/kulttuurit/kiina.htm>> luettu 2016.

Hongxing, Zhang 2013. Masterpieces of Chinese Painting 700-1900. London: V&A Publishing.

I-Ching, Hsu n.d. Kiinalainen Maalaustaide: opi ja osaa. Design Eye Holdings Ltd.

Jia Nan, Wang; Xiaoli, Cai; Young, Dawn 2003. The Complete Chinese Brush Painting Course. London: A & C Black Publishers Limited.

Lauer, David A.; Pentak, Stephen 2014. Design Basics. St. Petersburg: ООО Питер-Press.

McCausland, Shane 2013. Masterpieces of Chinese Painting 700-1900. London: V&A Publishing.

Meggs, Philip B. 1998. A History of Graphic Design, 3rd Edition. New York: John Wiley & Sons, Inc.

Mikkonen, Kai 2005. Kuva ja sana: Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonotekstissä. Helsinki: Gaudeamus Kirja / Oy Yliopistokustannus University Press Finland Ltd.

Ming, Den 2010. Chinese Painting. Shanghai: Shanghai Press & Publishing Development Company.

Rose, Gillian 2012. Visual Methodologies: An introduction to Researching with Visual Materials. London: SAGE Publications Ltd.

Schaeffner, Claude 1975. Taiteen maailmanhistoria: kiinalainen maalaustaide. Lausanne: Editions Rencontre.

Tillman, Bryan 2011. Creative Character Design. Waltham, MA: Elsevier Inc.

Volkova, Paola 2014. Most Cherez Bezdnu, kniga pervaya (*Мост Через Бездну, книга первая*). Moskova: Zebra E.

Wei, Liu; Guoqiang, Duan 2011. Chinese Art history, Book One, Chinese-English edition. Shanghai: Shanghai Press.

Whitfield, Roderick 2013. Masterpieces of Chinese Painting 700-1900. London: V&A Publishing.

Xin, Yang; Barnhart, Richard M.; Chongzheng, Nie; Cahill, James; Shaojun, Lang; Hung, Wu 1997. Three Thousand Years of Chinese Painting. New Haven and London: Yale University Press.

## Kuviolähteet

Kuvio 1. Paleoliittiset kalliopiirroset  
<<http://www.monitastudio.com/paint-prehistoric.html>>

Kuvio 2. Shang-dynastian rituaalastian kuvio  
<<https://www.khanacademy.org/partner-content/asian-art-museum/aam-China/a/ritual-vessel-fangyi>>

Kuvio 3. "Nainen, feeniks ja lohikäärme"  
<<http://www.hnmuseum.com/hnmuseum/whatson/chu/exhibition036.html>>

Kuviot 4 ja 11. "Mies ratsastaa lohikäärmeellä"  
<[https://en.wikipedia.org/wiki/Silk\\_painting\\_depicting\\_a\\_man\\_riding\\_a\\_dragon](https://en.wikipedia.org/wiki/Silk_painting_depicting_a_man_riding_a_dragon)>

Kuvio 5. Konfutse ja Laozi  
<<https://en.wikipedia.org/wiki/Confucius>>  
<<http://ericgerlach.com/introphilosophy7/>>

Kuvio 6. Luu- ja kilpikirjoitus ja pronssikirjoitus  
<<http://www.historygraphicdesign.com/prologue-to-graphic-design/the-asian-contribution/416-chiaku-wen-bone-and-shell-script>>

Kuvio 7. Piensinettityyli ja vakiotyyli  
<[http://earlywomenmasters.net/tao/ch\\_32.html](http://earlywomenmasters.net/tao/ch_32.html)>  
<<https://il.evanced.info/fremont/lib/print.asp?ID=16714&LangType=>>>

Kuvio 8. "Viisi planeettaa ja kaksikymmentäkahdeksan tähtikuviota"  
<[http://www.penccil.com/files/U\\_54\\_999263409538\\_Five\\_Planets\\_and\\_Twenty-eight\\_Mansions\\_\\_detail.jpg](http://www.penccil.com/files/U_54_999263409538_Five_Planets_and_Twenty-eight_Mansions__detail.jpg)>

Kuvio 9. "Kolmetoista keisaria"  
<[https://en.wikipedia.org/wiki/Yan\\_Liben](https://en.wikipedia.org/wiki/Yan_Liben)>

Kuvio 10. "Qin-soitinta kuuntelemassa"  
<[https://en.wikipedia.org/wiki/Emperor\\_Huizong\\_of\\_Song](https://en.wikipedia.org/wiki/Emperor_Huizong_of_Song)>





